18.881

GEORGE MUNTEANU

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE

Epoca marilor clasici

*

EDITURA PORTO-FRANCO

GEORGE MUNTEANU

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE

Epoca marilor clasici

I

Ediția a doua, revăzută și adăugită

CUVANT ÎNAINTE

(La ediția I)

În multe țări cu tradiții îndelungate în privința cercetărilor de critică și istorie literară, precum și la noi (îndeosebi pe baza opiniilor lui G. Călinescu*), s-a preconizat adeseori scrierea unei istorii a literaturii „în monografii". Ideea pare mai mult decât seducătoare; dar este ea realizabilă? Să vedem.* Francesco de Sanctis, *în monumentala sa* Istorie a literaturii italiene, *consacră un amplu, veritabil capitol de monografie operei lui* Dante. *Și se înțelege de la sine pentru ce. Însă, de nu le considerăm — într-o accepție mai relativă a termenului — „micromonografii", capitolele rezervate lui* Petrarca, Boccaccio *etc. mai pot fi numite „monografii" în deplinătatea cuvântului, ca acela închinat lui* Dante? *Și ce să spunem despre spațiul care a trebuit să li se acorde scriitorilor italieni de a doua, a treia mână etc., unde — prin chiar natura lucrurilor — nici omisiunea, dar nici dilatarea (de dragul principiului „monografic"), nu erau indicate?!* Est modus in rebus. *În virtutea acestei de neclătinat „măsuri a lucrurilor", tot astfel a trebuit să procedeze* Lanson, *când și-a alcătuit tomul de istorie a literaturii franceze, apoi autorii mai cunoscuți de astfel de lucrări din spațiul literar englez, iberic ș.a.m.d. În același mod a trebuit să lucreze și* G. Călinescu *al nostru, când, revăzându-și, amplificându-și a sa celebră* Istorie a literaturii române de la origini până în prezent, *vorbea de aplicarea principiului „monografic".* Monografic — *în ce sens? Invariabil, peste tot, fie că e vorba de* Eminescu, *fie că în discuție trebuia pus* N. Beldiceanu? Principiis obsta, *confruntate cu realitățile de ordin valoric. A documenta abundent, pas de pas, scriere după scriere, cu o pletoră de considerații și încercuiri „monografice" opera — dealtminteri, atât de întinsă — a unui* Aricescu, *ar fi nu doar lipsit de sens, ci de-a dreptul ridicol, într-o istorie a literaturii. Ierarhia valorilor cere și un spațiu corespunzător de reliefare a lor. În caz contrar, ar fi ca și atunci când pe un trup de pitic ai pune hlamida unui gigant.*

Încît, principiul tratării „monografice" a scriitorilor într-o istorie literară nu a putut fi respectat, în ordinea practică a lucrurilor, decât cu trebuitorul simț de relativitate. Aceasta, firește, în orice istorie literară generală, sau vizând epoci

reprezentate de scriitori în toate privințele foarte inegali. În a sa Istorie a literaturii române în secolul al XIX-lea, Nicolae Iorga *îi acordă lui* Heliade *un spațiu impozant și analize pe măsură, dar nu așa procedează și cu numeroșii literatori mai modești ce i-au fost contemporani „părintelui literaturii române“. Eugen* Lovinescu *ori* G. Călinescu *nu găsesc alt mod de rezolvare a lucrurilor, în istoriile lor literare, oricât de mult i-ar fi ispitit — altminteri — principiul tratării „monografice“. Studiată cu scrupulozitate, cunoscută în toate intimitățile ei, resimțită spontan, există și o arhitectură a construcțiilor de acest gen, care interzice punerea a nu știu câte cupole de dimensiunile celei de la „Agia Sofia“ chiar pe atât de întinsa în spațiu catedrală din Toledo. Admițând, prin absurd, că pereții acesteia din urmă nu s-ar prăbuși, ceea ce li s-ar oferi chiar ochilor unui neprevenit ar fi grotesc.*

Există, totuși, situații când principiul „tratării monografice“ se impune așa-zicând de la sine; de nu mergând până la aplicabilitatea absolută, atunci — cel puțin — în majoritatea covârșitoare a cazurilor. Așa îmi imaginez că ar trebui să fie alcătuirea unei istorii a dramaturgiei engleze din epoca elisabethană. Atunci și acolo Shakespeare *e, desigur, asemeni Everestului, în raport cu atâtea piscuri amețitoare din masivul Himalaiei. Dar tot ca în acel masiv, înălțat cu chibzuința fără greș a legilor geologiei, ce pădure de giganți ai teatrului în jurul lui* Shakespeare: Marlowe, Greene, Peele, Ben Johnson, *alții. Cu o bună cumpănire a lucrurilor, pot fi studiați aceștia altfel decât după principiul* monografiei amplu desfășurate? *Și, fără a mai tărăgana cu numeroasele exemple de acest gen din alte literaturi, în ce alt chip adecvat stărilor de fapt ar putea fi scrisă o istorie a literaturii restrânsă la ceea ce de mult a fost supranumită „Epoca marilor clasici“ ai literaturii române? Predarea fără întrerupere, timp de șaisprezece ani, a unui curs despre această „Epocă“ la Universitatea din București, mi-a impus constatarea de mai înainte cu puterea evidențelor. Necesitățile obiective ale modificării programelor de învățământ m-au făcut să restrâng simțitor proporțiile inițiale ale acestei cărți. Dar și așa, cu excepția scriitorilor „de plan secund“, precum și a inerentelor capitole „de situare“, „de legătură“, clasicii de întâia mărime ai literaturii române au fost studiați potrivit „criteriului monografic“ și pe spații tot „monografice“. Așa cerea natura lucrurilor. O impunea și prestigiul în neîntreruptă creștere a fiecărui „mare clasic“, precum și împrejurarea ca un curs unitar, complet, despre ceea ce mi se pare justificat să numesc „epoca de aur“ a literaturii române n-a fost publicat niciodată. Firește, lui* Maiorescu *nu e locul, aici, să i se urmărească opera în cadrul a patru sute și mai bine de pagini, cât îi consacrasem în redactarea inițială. Nici lui* Eminescu — *șase sute și ceva de pagini ș.a.m.d. Important e ca „principiul monografic“, „detalierea“, „proporțiile“ monograficelor studii ce se cuvin unui* mare clasic *sau altuia să fie avute în vedere — rezonabil —* chiar în cadrele de aici.

Mi se par necesare și alte câteva lămuriri prealabile, pentru cititori. În comparație cu ce am publicat până acum despre clasicii noștri de întâie mărime (Hyperion, I. Viața lui Eminescu, Sub semnul lui Aristarc, Introducere în opera lui Ion Creangă), *nu totdeauna ideile, feluritele probleme dezbătute în prezenta carte vor fi absolut altele. Ar fi și imposibil, de vreme ce operele la care trebuie să ne referim sunt în substanța lor profundă aceleași, iar autorul celor de față nu vede cum ar deveni* altul *(și nici nu dorește), în felul său intim de a gândi, de a simți. Altul va fi* contextul, *așa încât din alte unghiuri vor fi urmărite idei, probleme formulate eventual cu prilejuri anterioare, în virtutea unor convingeri consolidate prin verificare multiplă. Încât, sper, se va observa de către orice om de bună credință că această carte* nu repetă, *ci* dezvoltă *opinii formulate înainte. Polivalența punerii problemelor, accesul la interpretări plurale, — se știe, — nu vizează în chip rigid, neabătut, persoane diferite, dar și o aceeași persoană, după fiecare nouă, proaspătă lectură a unor opere prestigioase. Încât, să mi se pretindă să schimb expresii tehnice ca aceea de „biografie interioară", numai pentru că am folosit-o cu diverse prilejuri (și într-o accepție care îmi aparține) — aceasta cred că nu o va face nimeni. Nici, spre exemplu, să mi se ceară a opina că, poate,* Creangă *s-a născut totuși în 1837 sau în alt an, cum declarase scriitorul din motive de oportunitate, nu în 1839, potrivit unor documente și deducții mai nefluctuante. Nici să mi se reproșeze ca, vorbind de „cultura" lui* Pogor *și a humulești eanului, îmi mențin opinia din* Introducerea în opera lui Ion Creangă *cum că* lectura *(cât de bogată fie) nu e tot una cu ceea ce trebuie înțeles prin* cultură. *Altminteri, orice obiecție și orice sugestie de bună credință, în cunoștință de cauză formulate, mi-e în fire și în obicei să le accept cu reală gratitudine.*

Și fiindcă sunt convins că oricine publică un text în domeniul criticii e bine să-și mărturisească limpede intențiile, adaug o ultimă precizare. Lectura de față — am observat pe măsură ce scriam cartea — se adecva firesc principiului după care orice „clasic" autentic, de oricând, de oriunde, nu poate să nu ni se pară contemporan *cu noi. De n-ar fi așa, n-am avea motive să proiectăm asupră-i nimbul clasicității. Între ceea ce are substanțial* viața trăită *de oricare dintre noi și "viața" condensată în paginile unei mari opere de acum un veac, ivită în epoca interbelică, sau numai cu câțiva ani în urmă, n-am observat niciodată vreo deosebire de ultima instanță. Cu acest sentiment — de a trăi în trecut ca în prezentul nemijlocit, precum și invers, atingând din asemenea îngemănare de perspective cele ce au să vină, am scris cartea de față. E, cred, principalul ei semn distinctiv, în ordinea simplelor judecăți de constatare.*

Autorul

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A II-A

Când apăruse într-o primă ediție (adică în 1980), cartea aceasta a fost bine primită de critică, precum și de feluriții ei cititori. Ca atare — și tirajul, apreciabil, s-a epuizat repede. Încât, devenind cu vremea oarecum o „raritate", asemenea Istorie... *despre „Epoca marilor clasici" e — după cum mi s-a spus — căutată de mulți: anticarii, când fac rost de câte un exemplar, îl și vând repede, la prețuri care mi se par neverosimile; aud că la un liceu cu faimă din București, elevii din ultimele clase au acum obligația de a-i studia pe „marii clasici" după textul de față; ș.a.*

Aducând vorba despre cele de mai înainte, am făcut-o împins de orgoliu? Nu, — ci de un fel de... liniște melancolică. Cei „șaisprezece ani" de predare a unui curs despre clasicii ziși „mari", la care mă refeream în preambulul ediției prime, au devenit acum douăzeci și opt: fie și cu întreruperile impuse de doi „șefi" de catedră ceaușiști. Multe s-au schimbat, între timp: contextul social-politic, optica atâtora despre Eminescu și ilustrii săi comilitoni etc. Însă ei, clasicii noștri emblematici, nu s-au schimbat. Rămân mereu tineri. *Și* adevărați. *Iar „adevărul" mesajului lor, cât mi-a fost cu putință să-l cuprind prin cartea de față, constat că nu s-a schimbat nici el. S-a lărgit doar și s-a diversificat.*

În consecință, public această nouă ediție cu neînsemnate supresiuni si ameliorări stilistice, dar cu numeroase adăugiri: un capitol întreg despre Luceafărul *eminescian, o mai detaliată parte finală (despre „metafora drumului", despre „umor") la capitolul consacrat lui Creangă, un capitol vizând comentarea desfășurată a operei lui Slavici (suprimat în prima ediție nu de mine), o privire concluzivă asupra „Epocii de aur", — alte precizări ce se impuneau în anumite momente ale expunerii.*

Autorul

INTRODUCERE

În manifestările plenitudinare și de maximă coerență, epoca de supremă înflorire a literaturii române — „Epoca marilor clasici", cum i se zice prin tradiție — durează mult mai puțin decât se admite îndeobște. E vorba (păstrând simțul aproximațiilor inerente în asemenea delimitări) de numai două decenii: 1866—1886. Cele ce par s-o continue de la această ultimă dată înainte, până pe după începutul; secolului al XX-lea, sunt numai suvenirurile ei — uneori strălucite, dar răzlețe, continuând ca niște reflexe izolate ceva din câmpul de forță al unei structuri ce se destrămase. Cunoscătorul avizat citește drama *Năpasta,* nuvelele, scânteietoarele „*Momente*", rafinatele povestiri ale lui Caragiale, masivul roman *Mara,* unele târzii articole sau rapoarte academice ale lui Maiorescu, nu fără alese satisfacții. Totuși, subiacent, nu poate evita senzația nelămurită de a fi ca într-o reminiscență a unui timp estetic revolut; îl năpădesc gândul incompletitudinii, insidioasa întrebare nostalgică a lui „*mais où sont les neiges d'antan?*"

Altfel e, când urmărim, mersul literaturii române de pe la 1866 înainte, de-a lungul celor două decenii ce urmează. Impresia e — parafrazând un cunoscut poem al lui Eminescu și cele ce comunică el — de „a fi trecut râul Selenei". La început, firește, totul e mai dibuitor, mulți nu văd limpede ce va urma, deși o mare așteptare se lăsase pretutindeni în spațiul literar — și nu numai în el. Două voci sună în orice caz distinct, fiecare de o mare fermitate în felu-i specific, de o siguranță și o încredere în cele ce aveau să vină, încât foarte curând și-au găsit spațiu de rezonanță aproape unic. Era vocea lui Maiorescu, cea în atâtea feluri conchizătoare și subtil profetică — totodată — din studiul *Despre scrierea limbei române* (1866), și era, în paralel, vocea lui Eminescu, ce abia publicase oda funebră *La mormântul lui Aron Pumnul,* în ianuarie 1866, iar cu începere din 25 februarie/9 martie 1866 își inaugurase șirul colaborărilor dintâi la *Familia*. Deschizi studiul maiorescian despre ortografia care trebuia smulsă odată din fluctuațiile ce păreau să nu se mai termine — și rămâi impresionat de ton, de limpezimea perspectivei, de eleganța argumentelor și a expresiei, dar mai cu seamă de siguranța liniștită a autorului că prin cele ce spune el se încheie definitiv ceva și începe altceva; aceasta încă de la primul alineat: „Secolul XIX se va numi în istorie cu drept cuvânt secolul naționalităților. În el s-a lămurit și se realizează ideea că popoarele sunt chemate a se întări în cercuri etnografice, deosebindu-și fiecare misiunea istorică după propria sa natură. Pe lângă tezaurul comun al popoarelor civilizate, mai are fiecare tărâmul său aparte, în care își dezvoltă în mod special individualitatea și, separându-se aci de toate celelalte, își constituie naționalitatea sa. Astfel, se cere ca poporul modern să aibă o formă de stat națională, și mai ales o literatură și o limbă națională"[1]. Nu e în toate acestea, deodată cu **marea așteptare** de care vorbeam, prefigurat și un program de proporții, nu local, regional, ci de la un post de veghe înalt, de unde națiunii române i se scruta viitorul din perspectiva limpede, cutezătoare, a unuia pe deplin

---

[1] Titu Maiorescu, *Despre scrierea limbii române*, în *Critice* I, E.P.L., 1967, p. 11

edificat a ceea ce „se va numi în istorie [...] «secolul naționalităților»“? Acestea fuseseră zise nu mai târziu de „iunie 1866“, precum se poate deduce din datarea prefeței la prima ediție a studiului *Despre scrierea limbei române*. Iată însă ce aflăm din primele două strofe ale poeziei *Din străinătate*, pe care adolescentul Eminescu o publica în numărul din 17/29 iulie 1866 în *Familia:*

„Când tot se-nveselește, când toți aci se-ncântă,
Când toți își au plăcerea și zile fără nori,
Un suflet numai plânge, în doru-i se avântă
L-a patriei dulci plaiuri, la câmpii-i râzători.

Și inima aceea, ce geme de durere,
Și sufletul acela, ce cântă amorțit,
E inima mea tristă, ce n-are mângâiere,
E sufletu-mi ce arde de dor nemărginit“.

...Ardea de „dor nemărginit” de pe atunci? Din „dorul” acesta, pe care în felu-i îl simțea (și-l exprima) atât de imperativ și tânărul de 26 de ani ce răspundea la numele parcă predestinat de Maiorescu, și adolescentul de numai 16 ani ce (de ne-am lua după speculațiile cu „emineo-eminere“!) părea să răspundă la un nume nu mai puțin predestinat ca acela de *Eminescu*, aveau să iasă unii după alții „marii clasici“ și scriitorii mai modești (însă nu lipsiți de însemnătate în relativa lor modestie), ridicând ca din senin în numai două decenii de lucrare încordată un edificiu spiritual incomparabil. Atât de trainic, de „cu stil“ și deschizător de perspective încurajatoare putea să pară acest edificiu pe la 1886 — după ce fuseseră publicate cele șaizeci și ceva de poezii eminesciene, comediile lui Caragiale, poveștile și *Amintirile...* lui Creangă, *Novelele din popor* ale lui Slavici, și încă alte scrieri deloc neglijabile —, încât același Maiorescu putea să scrie în eseul său *Poeți și critici* (1886) cu sentimentul net că s-a încheiat o epocă: „Dacă privim astăzi la literatura din ultimii ani, timida speranță de atunci [de când scrisese el celebrul studiu despre *Direcția nouă...* — n.n.] se poate schimba într-o încredere sigură pentru direcția sănătoasă a lucrărilor intelectuale în România [...] Alecsandri ne-a înavuțit poezia cu *Ostașii noștri* și cu drame, îndeosebi cu *Fântâna Blanduziei;* Eminescu a adus lirica română la o culme de perfecțiune; lor li s-au adaos poeții Naum și Vlahuță, comediile d-lor Caragiale și I. Cerchez, novelele d-lor Slavici, Creangă, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Gane, Duiliu Zamfirescu, traducerile din Horațiu și d. Ollănescu, lucrările științifice ale d-lor Hasdeu și N. Densușianu, Lambrior, Tocilescu, Brîndză, culegerile de poezii și povești populare ale d-lor Jarnik-Bîrseanu, Ispirescu, G. Dem. Teodorescu, T. Burada, M. Pompiliu, cercetările critice ale d-lor Onciul și Bogdan; iar *Convorbirile literare* sub redacția d-lui Iacob Negruzzi încep al 20-lea an al activității lor — o întreagă mișcare, ce dă ultimului deceniu un aspect cu totul deosebit și îmbucurător“[1].

„Un aspect cu totul deosebit și îmbucurător!“ Avea măsuratul în aprecieri Maiorescu sentimentul că ratifica prin asemenea cuvinte încheierea celei mai strălucite dintre epocile pe care le-a cunoscut până acum literatura română? O perspectivă chiar atât de cuprinzătoare nu era cu putință la 1886. Însă nouă, celor din jumătatea a doua a secolului al XX-lea, începe a ne fi accesibilă.

*

Dacă se poate cădea de acord că „Epoca marilor clasici“ ai literaturii române s-a iscat parcă din senin ca o uriașă vâlvătaie și că din înălțimile până la care au ajuns giganticele ei limbi de foc, — capodoperele în suită strânsă, — zările spirituale s-au luminat pentru poporul român până mult îndărăt, în vremurile dacice, și până mult înainte, într-un viitor pe care și noi, cei de astăzi, îl intuim ca indefinit, — atunci se ivesc numaidecât o sumedenie de nedumeriri și întrebări. O primă întrebare

[1] Titu Maiorescu, *Poeți și critici*, în *Critice*, II, E.P.L., 1967, p. 285 — 286

poate să sune așa: cum se face că „marii clasici" fără excepție și comilitonii mai modești ai acestora, — iar înaintea tuturora însuși mentorul fără pereche Titu Maiorescu, — dovedesc a fi avut opinii aproape deloc măgulitoare despre epoca în care s-au ivit, simțindu-se pe atâtea planuri strâmtorați în cadrele ei, însă cu toate acestea s-au dovedit în stare a da la iveală într-un răstimp atât de scurt și resimțit ca neprielnic pădurea lor de capodopere? Sau formulând altfel: Gherea, în jurul lui 1900, însă privind lucrurile și retrospectiv, necruțând de fel „Junimea", teoretiza abundent și convingător în multe privințe „criza" economică, socială, politică din acele vremuri; însă, față cu „evidențele" strălucitelor înfăptuiri spirituale ce s-au ivit tocmai atunci, mai ramâne tot atât de convingătoare și filipica gheristă referitoare la „criza literară" a epocii? Unor asemenea întrebări, fundamentale, nu li s-a dat până acum vreun răspuns mulțumitor, deși cel puțin elemente ale lui plutesc de multă vreme în aer.

Că nu toate elementele unui asemenea răspuns ne sunt la îndemână, e tot atât de adevărat. Nimeni, nici biologii, demografii, sociologii, psihologii, filosofii, n-au descoperit încă legea de ecloziune a geniilor, așa încât va rămâne totdeauna greu de priceput cum de un Villon a apărut și găsit modul de a se afirma pe potrivă-i în ambianța pe care i-o cunoaștem. Dar Pindar, ivindu-se într-un trib de reputația „beoțienilor"? Dar atâtea alte exemple nedumeritoare, pe care nu le mai invocăm? Și atunci, de ce spirite evidențiindu-se cu trecerea timpului tot mai mult ca fiind de talie universală, precum Eminescu, Creangă, Caragiale, inclusiv (contrar reticențelor mai vechi), Ion Slavici, s-au ivit *tocmai atunci când s-au ivit* — și nu răzlețiți, ci *toți deodată*? Fiecare, după cum prea bine se știe, și-a avut martiriul său, a trebuit să înfrunte tot felul de „năpaste", — nu numai datorite ambianței, ci și implacabilei vrăjmășii biologice, înfricoșătoarelor maleficii ereditare (Eminescu, Creangă). Chiar Maiorescu (cel ce a atins respectabila vârstă de 77 de ani, a fost toată viața un om bolnăvicios — și cu toate acestea veșnic activ. Cum să înțelegem, dar, ivirea în spațiul unei generații *a celor cinci* — Maiorescu (1840), Eminescu (1850). Creangă (1839), Caragiale (1852), Slavici (1848) —, inclusiv a „mezinului" marei generații, Macedonski (1854), care, ca un mezin ce se afla, a sfârșit prin a se răzleți considerabil de cei ce s-ar fi cuvenit a-i simți alături? Într-o asemenea chestiune, explicații *de ultimă analiză* nu se pot da, atâta vreme cât — precum spuneam — nu se cunoaște legea de apariție a spiritelor deosebite. Pot fi invocate însă numeroase circumstanțe și legități de o natură ceva mai particulară, în acțiunile lor specifice ori conjugate, spre a înțelege destule din cele ce au prezidat la ivirea clasicilor de întâia mărime ai literaturii noastre și la configurarea a ceea ce numim „epoca" lor.

Un prim fapt vrednic de amintit, spre a relativiza prea „geometrica" demonstrație a lui Gherea privind paralelismul „criză economico-socială — criză literară", ar fi *inegalitatea* dezvoltării diferitelor forme de cultură, *relativa lor autonomie*. Oamenii — chiar de geniu fiind — nu pot acționa absolut la libera lor alegere, ci în anumite împrejurări care se nimerește uneori să *favorizeze* intenționalitățile lor pe o sumă de planuri, însă alteori se întâmplă sa le *defavorizeze* în variate privințe. În al doilea rând, rezultă că — în raport cu dezvoltarea inegală a diferitelor forme de activitate umană — noțiunile de *progres* și de *regres* trebuie considerate într-un spirit de anumită *relativitate*, variabilă după circumstanțe, locuri și timpuri.

În asemenea lumină trebuie privite lucrurile și atunci când vrem să ne edificăm — pe cât se poate, în starea de astăzi a progresului cunoașterii — asupra împrejurărilor care au prezidat la ivirea celei prin excelență monumentale dintre epocile de până acum ale literaturii române. Raționamentul lui Gherea asupra „crizelor" era viciat chiar de la premisa lor majoră, — nu prin lipsa ei totală de adevăr, ci prin *absolutizarea* adevărului pe care criticul crezuse a-l fi descoperit. „Criză economico-socială" și „politică"? Fără îndoială, însă nu în modul nediferențiat în care prezenta lucrurile Gherea, prins cum era cam peste măsură de focul polemicii pe care o dezlănțuise împotriva lui Maiorescu și a „Junimii". Mai întâi, nu tot ce se făcuse ori mai era în curs de înfăptuire constituia *element de criză*. În al doilea rând — chiar și ceea ce confirma la prima vedere observațiile lui Gherea nu reprezenta totdeauna semnul unei crize de iremediabilă decreptitudine, ci, în anumite cazuri, ar

fi trebuit încadrat printre fenomenele ce marchează așa-numitele „crize de creștere". Multe din cele ce preconizase revoluția de la 1848 fuseseră anihilate încă din fașă. Altele fuseseră înfăptuite doar parțial, ciuntit, desfigurat, iar prevederi de seamă ale programului revoluționar fuseseră pur și simplu date uitării. Toate acestea vizau în primul rând *programul social* al revoluției pașoptiste, — deși nu chiar în întregime. *Programul național* al acesteia îl afectaseră într-o măsură mai restrânsă și, prin înnăbușirea mișcării, îi întârziaseră numai realizarea. La 1859, în condițiile prielnice ivite după războiul Crimeii și beneficiind de prevederile Convenției de la Paris, se înfăptuise prin voința poporului român unirea Munteniei și a Moldovei, punându-se astfel temeliile statului național modern. În răstimpul scurtei domnii a lui Alexandru Ioan Cuza s-au realizat secularizarea averilor mănăstirești și împroprietărirea țăranilor, adică două importante reforme democratice, de netăgăduită rezonanță socială și cu unele vremelnice urmări pozitive pentru mase mai largi ale populației. La 1866, s-a adoptat o *Constituție* cu multe prevederi democratice, nu mai prejos de ale democrațiilor burgheze apusene, ceea ce însemna oricum o premisă pentru ulterioarele restrângeri treptate ale rânduielilor feudale, pentru dezvoltarea capitalismului. Ceva mai târziu, în urma războiului de la 1877, statul român modern și-a dobândit independența. Între timp, începuse acumularea capitalului bancaro-comercial, transformarea vechilor manufacturi în întreprinderi capitaliste de tip modern și crearea altora noi, dezvoltarea — fie și în condiții oneroase, cu „ajutorul" în atâtea feluri înrobitor al capitalului străin — a căilor de comunicații, creșterea circulației mărfurilor în interiorul statului român și a schimburilor comerciale cu țările avansate din punct de vedere capitalist, ivirea mai tuturor elementelor și formelor de suprastructură „modernă" (crearea partidelor politice, a adunărilor legiuitoare, dezvoltarea învățământului de toate gradele, a diferitelor instituții de cultură — începând cu Academia și Ateneul Român, diversificarea presei, ivirea asociațiilor profesionale etc., etc.). Toate acestea sunt de pus nediferențiat sub semnul „crizei"? Sau reprezintă, în parte, progrese de netăgăduit, în parte, crize „de creștere", străbaterea unei dramatice, pline de convulsii etape istorice necesare, spre lumea mai dreaptă pe care o visa Gherea (însă utopic, crezând — voluntarist — în scurtarea căii ce călăuzea spre dânsa)? Răspunsul, credem, începe a se impune de la sine. Rânduielile social-politice inaugurate la 1866 nu au abolit spiritul de improvizație și cel drapând intențiile oneroase care prezidau „înnoirile" de tot felul. Dar acestea introduseseră poporul român în circuitul istoriei moderne, obligându-l să-și asume complexele probleme ale acesteia, să le gândească în toate felurile, să caute soluții. În acest plan, epoca *stagnării* trecuse definitiv.

Dar, în sensul celor ce interesează nemijlocit aici, mai există — cum sugeram — un *distinguo* la care Gherea aproape că nici nu lua seama, atunci când deriva din condițiile „crizei economico-sociale și politice" (*absolutizate*, am văzut, și acestea) condițiile unei „crize literare": ignorarea *relativei autonomii* a dezvoltării diferitelor forme de activitate spirituală între care *cultura* în genere și, în speță, *literatura*, fie și în condițiile arătate ale nivelului economic, social, politic al existenței umane. Maiorescu, în această privință, s-a dovedit mai ager, când a scris, de pildă, *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868); intuia, fie și într-un chip mai mult empirico-pragmatic, caracterul *mediat* al *legăturilor* și *intercondiționărilor* dintre cadrele economice, sociale, politice ale existenței oamenilor și cadrele ideologice, larg culturale, literare ale vieții acestora. Ceea ce însă nici Maiorescu nu întrezărea, (parte — din „orgoliul" de a fi *ctitor*, parte — din *impulsurile absolutizatoare* pe care le generează atitudinea polemică), dar a priceput din plin și de timpuriu Eminescu, era că dezvoltarea formelor culturale, ale literaturii, e *autonomă*, numai că în chip *relativ*, prin faptul că „nu se poate rupe printr-un simplu gest al voinței" de cele preexistente. Vrând-nevrând, le continuă, mai bine sau mai rău. Adică abolind ce-a fost, dar nepunând ceva mai bun în loc, sau înlăturând ceea ce devenise pernicios și dezvoltând ce merita să fie păstrat, deoarece era încă valabil și ascundea germeni de fluctuoasă dezvoltare ulterioară. Maiorescu, în *Observări polemice* (1869), conchidea cam repezit și în orice caz nu tocmai diferențiat: „Cei ce cred, în adevăr, că limba și scrierea română se vor îndrepta după dd. Cipariu sau Pumnul, că operile d-lui Barnițiu sunt cărți

sunt cărți de știință și că d. Heliade este poet, cu aceia nu avem de discutat"[1]. Iar puțin mai departe, după ce admitea că „și-au jertfit viața lor la binele public așa precum l-au înțeles, și anume, și-au jertfit-o fără a căuta interese personale" , obiecta imediat că „această onoare și demnitate personală nu schimbă întru nimic judecata obiectivă asupra operelor, ea nu poate face din cartea lui Petru Maior o istorie, din compilarea fără critică a lui Șincai o hronică, din etimologismul d-lui Cipariu și din limba lui Pumnul un adevăr limbistic"[2]. Eminescu, de care junimiștii par să nu fi avut cunoștință până atunci, nu întârzie a ridica mănușa și în *O scriere critică*, recenzia-pretext de polemică publicată în *Albina* din Pesta la 7/19 și 9/21 ianuarie 1870, clamează: „Geniul în zdreanță sau în vestminte aurite, tot geniu rămâne; ideea sublimă, exprimată chiar într-o limbă defectuoasă, tot idee sublimă rămâne și principiul cel mare și salutar, același rămîne aplicat prin mijloace greșite chiar [...] Nu râdeți, domnilor, de lepturariu [antologia de literatură română anterioară a lui Pumnul — n.n.]; pentru că secațiunea sa de pe alocurea e oglinda domniei-voastre proprie; nu râdeți de nihilismul său, pentru că e al dv. — Și dacă e vorba pe masca jos!, apoi masca jos de la toți și de la toate, astfel încât fiecare să-și vadă în fundul puținătății sale"[3]. Iar pentru că tot Maiorescu mai zisese, ricanând, în *Observări polemice:* „Toate începuturile sunt mici! Atârnă de la înțelesul ce se dă cuvântului mic. Dacă e vorba de cantitate, sau mai bine de extensiune, atunci e adevărat că începuturile sunt mici; dar dacă e vorba de calitate, de valoare intensivă, atunci toate începuturile sunt mari",[4] — Eminescu, în *O scriere critică,* ripostează cu promptitudine: „Șincai, chiar dacă n-ar fi atât de mare, cum pretindem noi [adică Eminescu— n.n.] că este, totuși el a fost la înălțimea misiunii sale — la o înălțime cronistice [adică pentru timpul său — n.n.] absolută; pentru că dacă criticul ce-l califică de mincinos ar fi avut bunăvoința de-a cerceta istoria istoriei, atunci ar fi putut băga de seamă că procesul întru scrierea istoriei la orice națiune se începe mai întâi și consistă din cronografie, cu sau fără tendință, din culegerea de prin toate părțile a materialului. Dominarea critică asupra acestuia și câștigarea unui punct de vedere universal, din care să judecăm faptele, e fapta unor timpi mult mai târzii decât aceia a căror caracteristică și espresiune a fost Șincai".[5] Însă, pe baza acestor precizări ale tânărului Eminescu, am ajuns chiar în miezul chestiunilor de discutat într-o *Introducere* la „epoca marilor clasici" ai literaturii române. În evoluția culturilor, în speță — a literaturilor, enorma acumulare de opere preexistente momentului ce interesează nu constituie un „muzeu imaginar", cum se exprima într-un rând Malraux, nici un imens „cimitir" etc., cum au zis cu diverse prilejuri alții, decât pentru cei ce privesc lucrurile revolute într-o clipă de proastă dispoziție creatoare sau dintr-o perspectivă epigonică. Marile opere ale literaturii, ale artelor ori științelor închid în ele virtualități pururi vii — și de aceea s-a putut observa că spiritele de primă mărime se simt „contemporane" cu cele resimțite drept congenere din toate locurile și timpurile, sau că un urmaș înzestrat poate exclama în fața operei unui înaintaș oricât de prestigios: „Anch'io sono pittore"! Tot astfel, opunându-se perspectivei inerte, mumifiate de „muzeu imaginar" de „cimitir" etc., un T.S. Eliot a putut zice că *noile opere veritabile le modifică pe cele precedente*, adică modifică viziunea asupra lor, modifică raporturile dintre ele, făcându-ne să le vedem într-o ordine schimbată, cu legături sau rupturi între ele insesizabile înainte, luminate din unghiuri nebănuite anterior. E vorba, cu alte cuvinte, de un flux continuu, dinamic, cu nenumărate și mobile legături între ceea ce a fost și ceea ce este, cu legături în cadrul cărora nu odată și „efectul" influențează asupra „cauzei", iar o „cauză" îndepărtată, ce părea să-și fi epuizat de mult posibilitatea de a isca noi „efecte", dovedește pe neașteptate că nu e încă operantă. Fără precedentul lui Haydn și Mozart, arta tânărului Beethoven, polifonia beethoveniană din vremurile dintâi nu se poate înțelege în chip

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, E.P.L., 1967, p. 138
[2] *Ibidem*, p. 139— 140
[3] M. Eminescu, *Articole și Traduceri*, vol. I, București, Ed. Minerva, 1974, p.8
[4] Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 140
[5] M. Eminescu, *op. cit.*

satisfăcător, însă și fără coloratura tragică a „stilului“ beethovenian nu se poate pricepe întocmai *Recquiemul* lui Mozart. Fără „normele“ statuate în *Poetica* lui Aristotel nu se pot pricepe particularitățile unui stil dramaturgic ivit cu multe secole mai târziu, ca acela din vremea „clasicismului“ francez; după cum, *mutatis mutandis*, fără a cunoaște anumite particularități ale unei gândiri ce s-ar fi crezut că și-a pierdut de multă vreme „actualitatea“, caracterul *operant* etc., cum e gândirea lui Confucius, nu pot fi pricepute câteva principale resorturi ale *eticismului* din proza lui Slavici. Retoricile antice căzuseră de multă vreme — și se părea că pentru totdeauna — în desuetudine și dispreț; însă ce să mai spunem acum, de când cu resuscitarea *neoretoricilor*? Într-atât e de adevărat ca mișcarea culturilor, a literaturilor, artelor, științelor, marilor curente de gândire filosofică e una în flux continuu, cu acțiune prospectivă și retrospectivă, după modelul unei structuri dinamice, „deschise“. În cadrul acesteia, evoluția *întregului* e determinată de modificarea neîntreruptă a poziției și funcției *părților*, de dispariția ori trecerea în starea de potențialitate a unora și apariția altora, într-un proces de regenerare continuă, de „integrare“ a microstructurilor în macrostructuri și de dezintegrare a macrostructurilor în microstructuri etc., etc.

Acestea toate pot fi observate în propoziție generală. Însă când e vorba să ne apropiem de particularități cu un grad tot mai precis de determinare, gândul ne trimite îndată la ceea ce-i observa cu liniștită ironie Eminescu mentorului „Junimii“ despre rolul de „pionier“ al lui Șincai — care *rol* cere o măsură adecvată de apreciere. Puțin mai târziu, poetul sugera un efort de „adecvare cu măsura lucrurilor“ întregii „Junimi“, când trimitea *Convorbirilor literare* poemul *Epigonii*. Generației sale (și iarăși, nu numai ei), Eminescu îi oferea un similar „memento“ cu prilejul pregătirilor pentru serbarea de la Putna, când publica în *Românul* din 15 august 1871 cunoscuta *Scrisoare d-lui Dumitru Brătianu*: „Dacă o generațiune poate avea un merit, e acela de a fi credincios agent al istoriei, de a purta sarcinele impuse cu necesitate de locul pe care îl ocupă în lănțuirea timpilor [...] Cum la zidirea piramidelor, acelor piedici contra pasurilor vremii, fundamentele cele largi și întinse purtau deja în ele intențiunea unei zidiri monumentale, care e menită de-a ajunge la o culme, astfel în viața unui popor munca generațiunilor trecute, care pun fundamentul, conține deja în ea ideea întregului. Este ascuns în fiecare secol din viața unui popor complexul de cugetări, care formează idealul lui, cum în sâmburele de ghindă e cuprinsă ideea stejarului întreg. Și oare oamenii cei mari ai României, nu-i vedem urmărind cu toții, cu mai multă ori mai puțină claritate, un vis al lor de aur, în esență același la toți și în toți timpii? Crepusculul unui trecut apus aruncă prin întunericul secolelor razele lui cele mai frumoase, și noi, agenții unei lumi viitoare, nu suntem decât reflexul său“.[1]

Întru cât ne ajută cele invocate până acum spre a înțelege mai bine ivirea unei *Epoci de aur* a literaturii române, cu monumentalitatea ei, cu împrejurarea că trecerea timpului nu vestejește tinerețea atâtor opere ce s-au zămislit atunci? Precizările anterioare ne înlesnesc punerea în lumină potrivită a unui adevăr insuficient observat până acum, deși e de domeniul evidențelor: că în dezvoltarea culturilor, a literaturilor, se poate distinge o *mișcare spiraloidotriadică*, necontenit luată de la capăt, numai că în contexte schimbate, de pe o bază nouă. Spre a evita exemplificările de prisos și a ne restrânge numai la literatura română modernă, putem constata că există o întreagă epocă *a precursorilor*. Ea îi include și pe acei „pioniri, soldați gregari“, sublimi prin convingeri și abnegație față de ideea ce urmăreau, în ciuda puținătății mijloacelor —, despre care vorbea Eminescu în *O scrisoare critică* (Șincai, Maior, Pumnul, în genere cei din „Școala ardeleană), iar mai cuprinzător în *Epigonii*, unde citează și pe urmașii acestora până la Alecsandri, ori cei de după el. E vorba, mai precis, de *trei generații* care ilustrează *epoca precursoratului* și care au avut prin cei mai buni reprezentanți ai lor conștiința a ce reprezintă, a ce pot reprezenta, în funcție de posibilitățile vremii în care le-a fost dat să se ivească. Prima e *generația prepașoptistă*, a corifeilor Școlii ardelene, a lui

---

[1] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, București, Institutul de arte grafice "Bucovina", 1933, p. 83—84

Lazăr, Asachi, Heliade, Gh. Barițiu, Iancu Văcărescu, Costache Negruzzi. E o generație „de tranziție" prin excelență de la „vechea" cultură a epocii feudale la „noua" cultură din perioada revoluțiilor burghezo-democratice și din a acelui „secol al naționalităților" de care vorbea Maiorescu în *Despre scrierea limbii române*. Răspânditori ai ideologiei „Luminilor" pe meleagurile noastre, exponenții acestei generații sunt (cu păstrarea unora din vechile tendințe clasicizante, pastorale, mai de departe medieviste ori antichizante) deopotrivă promotori ai ideologiei și stilului literar preromantic, apoi romantic, în ipostazele dintâi ale acestora. A doua generație ce păstrează conștiința „precursoratului" e marea *generație patruzecioptistă* a lui Cârlova, Gr. Alexandrescu, Bolliac, Bolintineanu, Bălcescu, Ion Ghica, Alecu Russo, Kogălniceanu, Alecsandri, Andrei Mureșanu. Elevi — unii — ai „luminătorilor" dinainte, enciclopediști febrili și dezordonați, cu tendința de a cunoaște cât mai multe din cele de trebuință pentru a introduce la noi mentalitatea, problematica, instituțiile proprii Europei moderne, patruzecioptiștii, au încercat, după cum se știe, înfăptuirea celor ce aveau în gând pe calea revoluționară. După ce condițiile s-au dovedit neprielnice pentru o asemenea cale, au înfăptuit parte din programul lor pe calea reformelor, în genere a inițiativelor în sprijinul cărora au apelat simultan la masele largi populare din țară și la oazele de liber arbitru oferite de confruntările, adversitățile de interese dintre marile puteri, dovedind îndeobște multă abilitate în a folosi pentru țelurile lor peripețiile jocului diplomatic european din epoca postrevoluționară. Cu reminiscențe, nostalgii, tendințe spre disciplina de lucru clasicizantă, patruzecioptiștii reprezintă totuși în stilul de viață, în manifestările publice, în estetica și în activitatea lor literară, atitudinile tipice ale romantismului din faza lui de mare ecloziune și de joncțiune cu mișcările socialo-protestatare mai largi, adică ale romantismului mesianic, extravertit, exhortativ, umanitarist, meliorist, acordând acea atenție sporită istorismului, criticii de moravuri, socialului, culorii locale care îl fac și acum — în unele cazuri — greu de disociat de mai târziul realism „clasic" din care s-a și desprins direcția realistă a lui Balzac, Dickens, Pușkin (cel din unele scrieri mai târzii), Turgheniev, Gogol. În fine, o a treia generație de „precursori" ai spiritului modern în cultura și literatura secolului trecut e *generația postpașoptistă* a unui Hasdeu, Odobescu, Filimon, Radu Ionescu, Sihleanu, Crețeanu, Depărățeanu, Nicoleanu și ceilalți poeți (uneori și „romaniști", adică, în terminologia încă nesigură a epocii, *romancieri* de tipul Bujoreanu, Baronzi etc), — ea fiind denumită de unii istorici literari și „a Unirii". Este o generație de profil întrucâtva derutant (de unde și faptul că a fost încă puțin studiată în ansamblu), — cu sentimentul parcă al tranziției iminente spre „ceva" neobișnuit, pe care începeau a-l bănui, dar nu în suficientă măsură spre a se desprinde de stilul de lucru, în genere — de fascinația generației anterioare. (De aceea, întrucât ne privește, cea mai proprie denumire dată generației din anii Unirii ni se pare cea de „postpatruzecioptistă".) Pendulând între extrema exaltării *„Sturm-und-Drangului"* (pe care pe bună dreptate, Tudor Vianu i-l atribuia îndeosebi lui Hasdeu-poetul) și atitudinile depresionare ale preromanticilor, jelind pe ruinuri și filozofând pe tema caducității lumii, nu incidental „dezabuzarea" byroniană e resuscitată de generația aceasta, în sonuri mai nelimpezi decât înainte. Din exhortativ și extravertit, cum fusese îndeobște în reprezentarea generației anterioare, romantismul începe a fi introvertit și mai reticent în expresie, semnul acestei replieri spre lumile dinăuntrul „eului" dându-l chiar titlurile de volume: *Cânturi intime, Melodii intime, Armonii intime* ș.a. Un început de orientare spre Septentrion și o mai bună cunoaștere a culturilor nordice, îndeosebi a celei germane, se observă la un Radu Ionescu, care în *Principiile criticii* e primul nostru hegelian distinct, apoi la Hasdeu, și el hegelian într-o măsură, antischopenhauerian înverșunat, shakespearean fervent etc., în fine — la autorii romanelor de „misteruri", care nu se orientează exclusiv spre ceea ce puteau desprinde din Eugène Sue, ci dibuie, unii, și sursele mai îndepărtate ce trimit spre Anglia secolului anterior. Un început de distanțare în raport cu romantismul, fie păstrându-i în parte mijloacele (Filimon, cel din *Ciocoii vechi și noi*), fie păstrându-i-le mai curând spre a i le persifla (Hasdeu, cel din *Duduca Mamuca*), dar cu finalități din ce în ce mai accentuat „realiste", e de asemenea de relevat. Și nu e de ignorat, desigur, sinteza „clasicistă" sui generis spre care un Odobescu a început să se orienteze cu mult înainte de a publica

Pseudo-kynegeticos. În totul, proprie postpatruzecioptiștilor le este mai curând *eterogeneitatea* decât acea *mare, complexă unitate în varietate* înfăptuită de generația ce va urma.

Însă toate cele de până acum vorbesc aproape de la sine despre caracterul de „precursorat" pe care nu l-au putut depăși decât cu totul sporadic cei din generațiile *prepatruzecioptistă, patruzecioptistă* și *postpatruzecioptistă*. Intențiilor foarte ambițioase, programului acestora nu aveau cum să le corespundă și posibilitățile pe măsură, simțul consolidat al valorii artistice, care presupune mare acumulare de mijloace și multă experiență. Începând de pe la poeții Văcărești, Conachi, Asachi, Heliade, Cârlova, pionierii culturii și, în speță, ai literaturii române moderne au introdus în spațiul nostru spiritual ideologiile, problematica, temele literare, modèle de mare faimă, aproape toate genurile și speciile artei cuvântului, le-au experimentat procedeele, au creat mijloacele mai rapide de răspândire a noutăților literare și de altă natură prin înființarea presei și înnoirea tiparnițelor, prin stimularea spiritului de lucru în echipă — grației înființării asociațiilor literare, — toate acestea subsumându-se primului nostru mare efort de sincronizare cu formele de viață spirituală din țările europene cele mai avansate. Se cunoaște prea bine, în toate aceste privințe, acțiunea gigantică a unui Heliade, pe distanța de la *Curierul Românesc, Gazeta Teatrului Național, Curierul de ambe sexe*, planul Bibliotecii universale de la 1846, traducerile proprii din Dante, Lamartine, Byron, sau până și din Balzac, adaptările sale de poetici și retorici, propriile-i studii de ceea ce am numi azi „teorie literară", acțiunea de critic și îndrumător culturalo-literar ori cea de punere în discuție a feluritelor ideologii sociale, politice, economice etc. Dincolo de toate acestea, se știe, stă gigantica operă de poet liric a lui Heliade („șantierul" aproape în întregime trasat al poemului *Umanitatea*), de poet epic *(Michaida, Anatolida)*, de sprinten prozator în linia portretistică („fiziologiile") și memorialistică (*Dispozițiile și încercările mele de poezie* etc), de dramaturg *(Proces între cele două hordii și nație)* etc., etc. Heliade era, totuși numai unul dintre cei ce au primit mai pe urmă supranumele de „părinte al literaturii române". Ceilalți „părinți", Asachi — în Moldova, Barițiu — în Transilvania, au depus și ei o activitate considerabilă pe atâtea planuri, încât și azi tabloul demersurilor lor e greu de cuprins în întregime. Nu altfel au lucrat patruzecioptiștii, mulțumită cărora genul liric, epic, dramatic au fost experimentate — cel puțin din punct de vedere *tehnic* — în aproape toate virtualitățile speciilor și subspeciilor la care se ajunsese în literaturile europene cele mai avansate, paralel cu subtilitățile vieții de sentiment, cu atitudinile de plan categorial (tragic, comic, sublim, grațios etc.) și cu temele de circulație și rezonanță universală (tema istorică, civică, patriotică — înțelese generic, sau, în accepție mai specială, tema „titaniană", a „ruinelor" — privite ca testimoniu de noblețe și nobile îndemnuri pentru luptele prezentului, a naturii etc., etc.). Însă patruzecioptiștii, luându-se și după semnale pornite de la un Barițiu, Costache Negruzzi și alții, dar mai ales după consolidarea lor programatică de către Kogălniceanu — în cunoscuta „Introducție" a *Daciei literare*, au descoperit în folclorul românesc veritabila piatră de temelie a inițiativelor ce-i obsedau, un tezaur de „clasicitate" de ale cărui virtualități prețioase nici azi n-am ajuns să ne dăm seama pe de-a-ntregul. De atunci, în bună măsură, latentul complex de inferioritate culturală, pe care orice popor lipsit — sau care se crede lipsit de tradiții consolidate, verificate prin timp — se risipi. De atunci, după memorabila expresie a lui Bolintineanu, poezia (și nu numai poezia) noastră începu a se „rumâni" în profunzimea substanței și a expresiei. De atunci — și luptele pentru găsirea căii celei mai bune de făurire a unei limbi literare moderne merseră spre un grăbit, fericit deznodământ, prin părăsirea scolasticelor dispute grămăticești în care se angajaseră italieniștii (Heliade, cel de după 1841), puriștii etimologiști (Laurian, Massim, Cipariu), fonetiștii puri (Aron Pumnul) ș.a.

Sunt toate începuturile „mici" doar când e vorba de „cantitate", de „extensiune", și „toate începuturile sunt mari" când e vorba de „calitate", de „valoare intensivă", — cum susținea Maiorescu, în *Observări polemice?* Realitatea înfăptuirilor celor trei generații de „precursori" dezvăluie — întocmai cum demonstrează orice viziune *dialectică* a lucrurilor — că tocmai contrariul e adevărat. De altfel, teoretic, și cele mai noi cuceriri ale științelor confirmă șubrezenia punctului de vedere maiorescian. „Marea lecție pe care o comportă studiul genezei — sau al genezelor — este [...] de

a arăta ca nu există niciodată începuturi absolute" — subliniază Jean Piaget, în *Introducere* la *Epistemologia genetică*[1]. Spre deosebire de un Eminescu, care a adus, pe când își inaugura marele său zbor, cuvenitul omagiu celor din „zilele de aur a scripturilor române", Maiorescu se iluziona că e posibil un *început absolut* și, firește, „mare", pe care să-l inaugureze el și „Junimea". Ce s-ar fi întâmplat, însă, dacă cele trei generații de *precursori* s-ar fi legănat și ei în asemenea iluzii, nu și-ar fi cunoscut și nu și-ar fi asumat (cu modestia cuvenită, chiar când aveau virtualmente staturi de geniu, ca Heliade ori Hasdeu) *condiția, preocupările* ce le reveneau?! Ei, la dreptul vorbind, nu pot evita reflecțiile melancolice în legătură cu condiția *ingrată* a precursorului, — cum face Heliade în *Oratia funebră* rostită la înmormântarea lui Iancu Văcărescu. Au totuși înaltul bun simț istoric de a se considera — cum se exprimă Alecu Russo, în *Critica criticii* — numai *„...niște salahori chemați a rădica o zidire... arhitecții vor veni mai târziu..."* În această modestie de fel lipsită de conștiința însemnătății condiției de precursor stă toată frumusețea celor trei generații preclasice — și poate că nimeni n-a subliniat mai potrivit ceea ce era de subliniat aici, ca Vasile Alecsandri în cunoscuta lui *Prefață* la scrierile lui Costache Negruzzi: „ A sosi pe lume într-o țară liberă și civilizată este o mare favoare a soartei; a găsi în acea țară o limbă cultă și avută pentru a-și exprima ideile și simțirile este un avantagiu imens pentru acei chemați a culege lauri pe câmpul înflorit al literaturii. Un geniu muzical are facilitatea de a produce efecte admirabile de armonie atunci când el posedă instrumente perfecționate; un cultivator harnic și priceput are posibilitate a produce mănoase recolte pe locuri deschise ce au fost nu demult acoperite cu păduri spinoase; însă dacă meritele acelui muzic și ale acelui cultivator sunt demne de laudă, nu se cuvine oare cunună de lauri aceluia care a inventat și perfecționat instrumentele armoniei, nu se cuvine un respect plin de recunoștință curagiosului pionier care a abătut pădurile salbatice și a pregătit pământul pentru holdele viitorului?"

Iată, dar, în cadrul mișcării *spiraloidal-triadice* de care vorbeam, rolul generațiilor de precursori. Fără acumulările de materiale înfăptuite de ei și fără perfecționarea de către aceeași a instrumentelor de lucru, „arhitecții" de care vorbea Alecu Russo nu ar fi ajuns decât la izbutiri izolate, lipsindu-le posibilitatea de a ridica un edificiu arhitectonic monumental, unitar, de mare stil. Însă când precursorii, înțelegându-și misiunea, se ridică din acest punct de vedere — cum se exprima Eminescu despre Șincai — „la o înălțime *cronistice* absolută", atunci devine posibil și saltul de la acumulări la cristalizări, perspectiva selectivă asupra încordatelor căutări precedente, sinteza de anvergură, într-un cuvânt — posibilitatea apariției a ceea ce se cheamă *naturile creatoare clasice* (în sensul plenitudinii, al exemplarității artistice) și *epocile clasice*. În felul acesta, indiferent de precaritățile cotidiene în planul social-politic, de eventualul lor statut cetățenesc mai mult decât modest, spiritele creatoare dotate cu vocația clasicității parcă nici nu simt vicisitudinile de toate zilele, nutrindu-se ca dintr-o ambră din hrana spirituală agonisită pentru ei de generațiile înaintașe, până ating dimensiunile staturii lor de uriași în ordinea făuririi de valori ideale. Altfel nu poate fi înțeleasă legea *relativei autonomii* a devenirii culturilor, literaturilor, artelor, precum și legea caracterului *inegal* al dezvoltării sociale generale, în raport cu care împliniri spirituale ca acelea din *Epoca de aur* a literaturii române apar la prima vedere ca veritabile „miracole".

În sfârșit, în cadrul mișcării triadice necontenit reluată de pe o bază nouă, unei epoci prin excelență de „clasicitate" îi urmează — tot acționând relativ și inegal — o epocă de *epigonism*. E parcă o secătuire a izvoarelor creației, o repetare palidă sau de-a dreptul grotescă a ceea ce-a fost; în orice caz, e un răstimp de detentă, de reluare a suflului ce se pierduse prin suprasolicitare. Sunt, acestea, epoci în care la suprafața vieții literare lucesc cenușiu, indecis, abia pâlpâitor, opere de genul celei a lui Vlahuță; sau opere de o anumită vigoare, însă pestrițe ca mesaj, ca stil, — „barochiste", — de felul celei a lui Delavrancea; sau, în fine, opere în care germinează obscur tendințe ce vor ajunge la veritabila lor măsură, la noi frumuseți, mult mai târziu, așa cum apare, de pildă, sensibilitatea față de „documentul nud" din romanul *În război* al lui Duiliu Zamfirescu în raport cu

[1] Cluj, Ed. Dacia, 1973, p. 7

tehnica prozastică din romanul de peste decenii *Patul lui Procust* de Camil Petrescu. Firește că circumscrierea de *generație* și de *epocă epigonică* trebuie și ea făcută păstrând simțul inerentelor *relativități* ale devenirii literare în ansamblul ei și în diferitele sectoare considerate aparte, ținând seama de *inegalitatea* naturală a talentelor și a condițiilor lor concrete de afirmare etc. Din generația de sfârșit de secol al XIX-lea, spre exemplu, Vlahuță e un scriitor cu netăgăduite merite culturale, însă în ordinea valorii strict artistice nu depășește condiția de „cel mai ilustru" epigon al lui Eminescu, — în vreme ce Coșbuc, continuându-l rodnic în anumite privințe pe creatorul *Luceafărului*, iar în alte privințe delimitându-se de el, devine cap de serie a unei viguroase pleiade de poeți ardeleni. Scriitorii și criticii din jurul *Literatorului* și chiar ai *Contemporanului* — cu excepția lui Macedonski, respectiv a lui Gherea, — sunt în unele privințe epigoni modești ai marilor clasici din perioada anterioară, ca, mai târziu, și majoritatea celor de la *Sămănătorul*; însă, prin unele intuiții inovatoare în ordinea zonelor de inspirație și a stilului artistic, aceiași devin precursorii îndepărtați ai unor împliniri iarăși „clasice", cele din epoca interbelică. Încât, generațiile literare *coexistând* cel puțin pentru anumite intervale de timp, însăși legea dezvoltării spiraloidal-triadice nu are un caracter univoc, rectiliniu, ci prezintă sinuozități și aspecte contradictorii ce impun examinarea concretă a lucrurilor de la caz la caz.

*

În cadrul și cu determinările câte-s posibil de reliefat într-o privire introductivă, *Epoca marilor clasici* nu se reduce — cum se admite adeseori, din rațiuni de comoditate spirituală — la „Junimea" și la scriitorii ori criticii promovați în cenaclul junimist sau în paginile revistei *Convorbiri literare*. „Junimea" și *Convorbirile...* dau cea mai limpede expresie, firește, tendințelor câte se acumulaseră de-a lungul celor trei generații înaintașe și convergeau spre o împlinire „clasică" a lor, impunându-se drept cel mai puternic centru de iradiere a valorilor literare ce vor purta însemnele Epocii noastre de aur. Însă, precum subliniam, generațiile literare *coexistă*, — fiecare cu idealurile, mesajul, deprinderile stilistice ce li-s proprii, așa încât nu e de mirare că în revista „Junimii" se afirmă patruzecioptiști de cea mai evidentă apartenență, ca Alecsandri sau Ion Ghica, postpatruzecioptiști ca Nicoleanu etc., impunându-și desigur, sub înrâurire junimistă, unele exigențe derivând din idealul estetic al grupării ieșene, însă aducând în paginile *Convorbirilor...* ceva din credințele și întreg felul distinctiv de a fi al generațiilor cărora au aparținut organic. Lucru și mai curios: deși prin vârstă și prin unele foarte străvezii aspecte ale convingerilor sale (cele din povestirile cu moș Ion Roată, spre exemplu), Ion Creangă s-ar fi putut încadra în generația lui Hasdeu și Odobescu, — *generația Unirii*, sau „postpatruzecioptistă", cum i-am zis noi, — el e „descoperit" abia de Eminescu, în 1875, și numai în felul acesta își ocupă la „Junimea" și în *Convorbiri literare* locul ce de drept îi revenea, în virtutea geniului său. În fine, încă un fapt, într-altfel semnificativ: deși întemeiase *Literatorul* și se voia „șef de școală", Macedonski citește în „Junimea" bucureșteană *Noaptea de noiembrie* și nu era defel exclus, în cazul când auditoriul ar fi rămas mai puțin glacial, să-și fi publicat în *Convorbiri literare* acest prim poem remarcabil la care ținea atât de mult, găsind pe asemenea cale modalitatea de a se ralia generației lui. Și totuși, de ne gândim mai bine, eventualitatea apropierii de „Junimea", de *Convorbiri...*, nu putea fi decât temporară la un poet de structura lui Macedonski, — *precursoare* prin excelență; adică nu dintre cele menite să întregească un proces îndelung de tatonări și pregătiri, limpezindu-l, încoronându-l prin operele spre care năzuia. Dimpotrivă, autorul *Nopților* era dintre cei meniți să inaugureze un proces de noi căutări, o întreagă nouă etapă de precursorat, sortită să ajungă la propriile-i limpeziri depline abia în epoca interbelică. Iată cum se verifică prin cazul unui talent neobișnuit de viguros și capabil de a ajunge la completa cunoștință de sine, altă nuanță a *relativei autonomii* — de astă dată, în raport cu propria-i generație — și de *dezvoltare inegală* a diferitelor forme de cultură, de literatură. O epocă de sinteză în ordinea devenirii culturale, „clasică", nu cere numaidecât și în chip automat doar naturi creatoare ce i-ar corespunde întocmai, ci poate lăsa loc de afirmare, fie și cu oricâte vicisitudini (e cazul tipic al lui Macedonski), chiar naturilor artistice care o contrazic. În raport cu o anume *necesitate*, vizibilă, un alt tip de *necesitate*, pentru moment

latentă, poate apărea ca *întâmplare* — și încă una din cele dezagreabile, dacă lui Maiorescu, pe la 1886, adică în anii de asfințit ai epocii de maximă afirmare a „clasicilor" noștri dintâi, i se părea ca Macedonski „viciază" atmosfera literară...

Însă, dacă astfel se prezintă lucrurile în cenaclul junimist și în *Convorbiri literare* (sau în raport cu ele), cu cât mai variată putea fi viața literară — cel puțin la suprafață — în epoca primei noastre clasicități de anvergură! Situându-se, cum s-ar zice, „pe firul apei", în cadrul devenirii noastre literare din secolul trecut, „Junimea" continua o, de-acum, veche tradiție a asocierii scriitorilor și, în genere, a oamenilor de cultură între ei; o tradiție ce urcă în timp până la *Societatea literară* de la 1827 a lui Dinicu Golescu și Heliade, ilustrată fiind mai apoi de momentul *Daciei literare* și al acelei *Asociații literare* ce adăpostea în umbra ei „Frăția" revoluționarilor patruzecioptiști munteni. Încoronarea cea mai organică a acestei tradiții, prin felul parcă de la sine cum s-a ivit încă din toamna lui 1863, prin rezultate, o reprezintă tocmai „Junimea" și principalul ei organ de publicitate, *Convorbiri literare*. Paralel, alte grupări literare se fac și se desfac, alte publicații — în consonanță, dar mai adeseori în emulație sau rivalitate acerbă — apar de-a lungul celor două decenii care marchează Epoca propriu-zisă a marilor clasici. În rivalitate cu Maiorescu numai, la început, în vremea când scotea foaia *Din Moldova*, devenită mai apoi *Lumina* (1863), e Hasdeu, care o viață întreagă a năzuit să opună „Junimii" o direcție spirituală mai „românească", mai „democrată", însă, în fond, pe măsura formației sale de postpatruzecioptist, adică întrucâtva rămasă în urma spiritului vremii, întâmpinând dificultăți în a formula problemele cele mai acute ale epocii noi și a le căuta, a le da o rezolvare adecvată. De aceea, succesiv, la revistele sale umoristice *Aghiuță* (1863—1864), *Satyrul* (1866), la Societatea „Românismul" (al cărei președinte a fost prin 1869), la ziarul său *Traian* (1869—1870) și la revista *Columna lui Traian* (1870—1877, 1882—1883), la *Revista nouă* (1877) etc., Hasdeu a depus o notabilă activitate publicistică democratică (în unele momente „democratic-radicală"), a stimulat literatura și cercetările științifice. Dar de întinsă, statornică audiență și de aderenți pe măsura-i, numeroși, n-a avut niciodată parte. Cu scriitori ca N. Beldiceanu sau Gh. din Moldova nu se putea impune o nouă direcție literară, deși Hasdeu a comis eroarea de a-l elogia pe Gh. din Moldova cu o generozitate care o întrecea chiar pe a lui Macedonski, când acesta vorbea de „elevii" săi din cenaclul *Literatorului*. Mai promițători s-au dovedit de la început a fi tinerii pe care Hasdeu i-a patronat o vreme la *Revista nouă*, ca Delavrancea, sau oamenii de știință pe care i-a strâns câte un răstimp în juru-i, precum folcloristul G. Dem. Teodorescu, filologii Moses Gaster sau Lazăr Șăineanu, istoricul G. Ionescu-Gion ș.a. Însă înclinarea de a-și lua pe umeri toate poverile, oricât de grele (unele reviste de-ale sale le-a redactat adeseori numai el!), neastâmpărul intelectual colosal (de „precursor"!), care îl făcea sa nu stăruie în vreo acțiune abia începută, oricât de promițătoare se vestea, ci să desfunde tot alte și alte șuvoaie („eu am mers toată viața pe căi nebătătorite", declara într-un rând Hasdeu), — toate acestea nu puteau duce la consolidarea vreunei mari acțiuni colective, de felul celei pe care a urmărit-o cu *Convorbirile*... răbduriul Iacob Negruzzi. Și, pe urmă, nici programele sale literare nu le alcătuia decât cam „din mers". *Mișcarea literelor din Iești* putea fi un debut mai mult decât strălucit de critic și istoric literar, de natură a-l eclipsa pe Maiorescu din bun început. Spre deosebire de tenacele emul de tinerețe, Hasdeu n-a depus pe acest tărâm vreo stăruință, iar un articol programatic târziu, cum e cel redactat pentru *Revista nouă*, sună plat, nu poate stârni ecouri ca profeticele, străbătutele de o convingere ardentă (deși strunită prin expresie) apeluri maioresciene din *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, *Direcția nouă în poezia și proza română*, atâtea altele. Statornic a fost Hasdeu doar în farsele făcute junimiștilor, în polemicile uneori mergând până la atacul *„ad hominem"* și care n-au avut alt rezultat, cele mai adeseori, decât a atrage mai puternic atenția asupra celor pe care îi combătea. Oricum, lăsând la o parte injustițiile polemice, unele carențe sau ambiguități ale programului junimist au putut fi corectate pe nesimțite, între altele și datorită unor obiecții justificate ale lui Hasdeu, iar direcția culturală și, în speță, literară pe care a tot năzuit s-o impună acesta nu era — în esența ei — una adversă „Junimii" și *Convorbirilor...*, ci complementară.

Mai interesant e, urmând firul cronologic, că în anul când „Junimea" lua ființă, însă fără a dispune de la început și de un organ de presă, la Pesta își începea apariția *Aurora română*. Era o „foaie beletristică" editată cu banii unui preot român de aici, Ioanichiu Miculescu, însă redactată în mare parte de Iosif Vulcan și anticipând nemijlocit *Familia* acestuia. Deocamdată, în paginile *Aurorei române* publicau unii din cei ce vor constitui ulterior stâlpii de susținere ai așa-numitei „generații a Familiei", precum Iustin Popfiu (cu versuri), Iulian Grozescu (autor al unei nuvele istorice numite *Ștefănică Vodă*), Victor Rusu, bucovineanul Vasile Bumbac, coleg de-al adolescentului Eminescu (aproape mereu prezent cu versuri), Ath. M. Marienescu (acum în ipostază de poet original, nu de culegător și, uneori, prelucrător de folclor, cum se va impune mai târziu), apoi Zaharia Boiu, A. Densusianu, V.R. Buticescu. I. Bădescu, în fine — Iosif Vulcan, care nu era numai redactor, ci și poet, plin acum, ca totdeauna în perioada ce va urma, mai mult de bunăvoință în ale culturii decât de talent. Dăinuind până în august 1865, *Aurora română* a fost înlocuită fără întârziere de *Familia*. Ceea ce prezintă interes în asemenea foaie efemeră e ca aceasta infirmă unele foarte consolidate convingeri de ordin istorico-literar. Așa, în numărul 1 din 1865 al *Aurorii române*, la rubrica *Telegraful redacțiunii*, i se reproșează cuiva, în legătură cu încercarea de nuvelă *Două inimi sincere*, că „geme de latânisme, de cari, mai ales în scrierile beletristice, trebuie să ne ferim ca de foc, căci altcum sexul frumos al nostru ar trebui să învețe și latinește dacă ar voi sa priceapă ceea ce voiește să exprime autorul". Cine mai poate susține, după asemenea explicite luări de poziție, că foile transcarpatine erau fără excepție niște citadele ale purismului latinist, înainte de apariția *Tribunei*, în 1884? Bunul simț, după cum se vede, anticipa cu un an sinteza maioresciană privitoare la dreapta limbă și ortografie din *Despre scrierea limbii române*. Numai întârzierea în a promova talente distincte, cu toate eforturile anterioare, între altele ale *Concordiei* pestane (1861—1870), ulterior ale *Familiei* (1865—1880=Pesta; 1880—1905=Oradea), explică de ce un Maiorescu a trebuit să se lanseze în filipica *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), unde străinismele, decalcurile erau citate în acest pamflet nu pentru că ar fi denotat niște deprinderi aberante adânc înrădăcinate, ci pentru că mergeau mână în mână cu lipsa de talent și de gust cât de cât cultivat.

Familia lui Vulcan, cu toată lunga ei apariție, n-a izbutit să ducă și la o mai ageră selecție a valorilor, datorită în primul rând faptului ca stăruința directorului nu erau dublată de cuvenitul spirit critic și bun gust. Cu toate acestea, limba și ortografia încurajate de Iosif Vulcan la colaboratorii *Familiei* erau mai firești decât în majoritatea ziarelor si revistelor de peste munți, a unor almanahuri ca *Zorile Bihorului* (1854), *Fenice* (1867) etc., mai puțin împestrițate de latinisme. Profilul de „magazin" al publicației îngăduia largi deschideri tematice, noutatea informației. Vulcan urmărea popularizarea sistematică a scriitorilor de dincoace de munți, încuraja în maniera lui Heliade traducerile, dar — într-un spirit nu diferit de cel preconizat la *Dacia literară* — preconiza și aplecarea insistentă asupra realităților locale, a istoriei neamului românesc, asupra subiectelor din viața de toate zilele a contemporanilor, a celor sugerate de frecventarea folclorului. Încât, dacă în atenția și în gustul directorului nu ar fi prevalat un anume stil romantic mult prea „simțitor", melodramatic, — nu atât poeții, cât mai ales prozatorii *Familiei* — un V. Ranta-Buticescu (poate cel mai prolific și nu lipsit de anume înzestrare firească), un Ion Al. Lapedatu, Iosif Vulcan însuși (autor, între atâtea lucruri azi ilizibile, al unui roman *Ranele națiunii*, din 1876) ș.a. — ar fi dat încă de pe atunci un avânt notabil și cât se poate de generalizat epicii. Oricum, paralel cu înrâuririle venite de peste munți, îndeosebi din partea *Convorbirilor literare* (cu toate că la început a fost cu aceasta în polemică), *Familia* a netezit din bună vreme terenul pentru acțiunea mai decis înnoitoare a *Tribunei*.

Paralel cu definirea și lărgirea programului „Junimii", cu sporirea *criticismului* de acolo și cu rezonanțele pe care le-a trezit acesta, crește spiritul de emulație și dispoziția polemică în celelalte centre culturale mai importante, îndeosebi bucureștene. *Românul*, oficiosul partidului liberal, fără să se dezintereseze cu totul de viața literară, nu intră în polemică susținută cu junimismul decât după ce Eminescu devine redactor și principalul purtător de cuvânt al ziarului *Timpul*; altfel, preocupările

sale de acest gen sunt mai intermitente, abia anul 1876 — al căderii pentru lungă vreme a guvernării conservatoare-junimiste — prilejuindu-i o campanie mai susținută nu numai împotriva politicienilor, ci și a literaților de apartenență junimistă. Încăierările acestea nu erau însă așa-zicând „de principii" decât prea arareori, încât însemnătatea lor în ceea ce privește fluxurile de idei și preocupări specific literare din Epoca marilor clasici este ca și neglijabilă. Un mai mare interes prezintă obsesia unor literați valahi, mai cu seamă bucureșteni, de a ridica prestigiul cultural și, în speță, literar al Capitalei la nivelul celui dobândit după Unire în ordinea politică. În raport cu Iașul, care după strămutarea Capitalei găsise un fel de compensație în a se specializa din ce în ce mai strașnic în treburile culturale, la București lucrul nu era defel ușor, datorită creșterii pasiunilor politiciansite, în genere, mai pedestre... N-au lipsit totuși încercările de a îmbunătăți „atmosfera", viciul lor principal constând în a fi minate de intermitențe.

În cadrele temporale ce ne preocupă, tentativele bucureștenilor de a oferi o contrapondere a „Junimii" ieșene au fost, judecându-le după relativa lor notorietate, mai cu seamă trei: apariția revistei *Transacțiuni literare și științifice* (1872—1873), apoi (prin fuziune cu precedenta), *Revista contimporană* (1873—1876), în fine — *Literatorul* (1880—1885, inclusiv foarte capricioase reapariții ulterioare). Condusă de doi tineri cu bună pregătire, din profesorimea Capitalei, D.A. Laurian și Șt. C. Michăilescu, — acum adversari, iar mult mai târziu printre apropiații lui Maiorescu, — *Transacțiuni literare și științifice* s-a voit o publicație cu caracter *enciclopedic* și *de avangardă* în privința raspândirii cunoștințelor, anticipând în această privință *Contemporanul*, — cum se și vede din articolul-program: „În dorința de a fi utili, în sfera în care avem datoria de a ne mișca, pășim în arenă. Acțiune prin știință, iată visul nostru. Știința în general, știința faptelor și a principiilor, știința naturei, spiritului și umanității, vor forma conținutul acestei reviste enciclopedice". Notabil este că ambii redactori, însă mai cu deosebire al doilea, asociindu-și și alți oameni de stiință, ca Em. Bacaloglu sau dr. C. Davila, iar Laurian fiind secondat în intervențiile sale de critică literară ori mai larg umanistice de pricepătorul în toate acestea Bonifaciu Florescu, au dovedit că misiunea atribuită revistei nu era una veleitară. Șt. C. Michăilescu dovedea — printre primii la noi — o bună inițiere în doctrina pozitivistă a lui Auguste Comte și în noua știință care de la acesta înainte se va numi *sociologie;* polemiza în cunoștință de cauză cu Pierre Janet pe tema dacă „filosofia a murit chiar", arătându-se pătruns de convingerea contrară; ironiza cenaclul junimist pentru admirația arătată lui Schopenhauer; scria limpezi dări de seamă asupra progreselor recente în fizică, astronomie, fiziologie etc. D.A. Laurian, mai divagant-eseistic, se declara totuși călăuzit de principiul că trebuie asociat „la cultul raționabil al trecutului aspirațiunile și exigențele legitime ale timpurilor moderne", proclamând de câte ori se ivea ocazia, drept deviză a sa, formula „progres prin libertate, libertate prin educațiune" — ceea ce, deși sincer afirmat, suna *avant la lettre* cam venturianesc. Cu toate că, din pietate desigur pentru părintele său, vajnicul latinist August Treboniu Laurian, D.A. Laurian intitulase „bilunaria" sa revistă „*Transacțiuni litterarie și scientifice*", iar ortografia aceasta latinizantă fusese ridiculizată în *Convorbiri literare* și iscase samânță de polemici, programul *Transacțiunilor...* semăna cu acela proclamat în primul număr al revistei ieșene, în sensul că evita „politica", asimilată de cei doi redactori *politicianismului* — atâta vreme cât nu „știința", ci „pasiunile" o călăuzeau. Program, prin urmare, iarăși complementar în multe privințe celui de la „Junimea", minus frazeologia cam prea avântată.

Simțitor diferit, în sensul pierderii unității și unei anume rigori inițiale, deveni acest program după 1873, când *Transacțiunile...* fuzionară cu *Revista contimporană*, unde priveghetor era funambulescul V.A. Urechia. Colaboratorii literari ai revistei precedente, adică N. Scurtescu (autor, între altele, al unei drame istorice de merit, în condițiile de atunci, *Rhea Sylvia*), Gr. H. Grandea etc., trecuseră și ei cu arme și bagaje la *Revista contimporană*, unde se întâlniră cu alți literatori de-ai Capitalei, precum M. Zamphirescu, Pantazi Ghica, Anghel Demetriescu, P. Grădișteanu etc., compunând laolaltă o grupare cât se poate de eteroclită, totuși numeroasă și cu dispoziția de a-și da aere. Așa fiind, cu excepția unor competente ori numai oneste colaborări de ordin științific ale

doctorului C. Istrati, ale lui C. Esarcu ș.a., literatura ori eseistica pe varii subiecte ale lui V.A. Urechia, M. Zamphirescu, Ciru Oeconomu *e tutti quanti* le sunau celor de la „Junimea" atât de abracadabrant, încât începură să ironizeze sângeros pe confrații bucureșteni. Gruparea din Capitală ripostă și ea după posibilități, între altele prin parodia de gust îndoielnic *Muza de la Borta rece* (1874) a lui M. Zamphirescu și, în genere, prin îndelunga prigoană la care încep a-l supune de acum înainte pe Eminescu poligrafii Bonifaciu Florescu, P. Grădișteanu, Pantazi Ghica, fie în *Revista contimporană*, fie — după ce Alecsandri găsi de bine să medieze o sistare a ostilităților dintre cele două reviste — în *Românul* sau în diferite foi efemere din Capitală. Încât, dincolo de caracterul lăudabil al unor colaborări mai ocazionale, între care și al lui Alecsandri, „meritul" celor de la *Revista contimporană* pare să fi fost acela de a spori emulația literară dintre Iași și București, iar pentru moment de a atrage mai bine atenția opiniei publice asupra înzestrării și strategiei superioare ale junimiștilor.

Spiritului acestuia de emulație i se datorește, fără îndoială, faptul că după încercările cam împrăștiate — literare ori jurnalistice — de la *Oltul*, *Stindardul*, foaia satirică *Tarara*, lui Macedonski i se impuse treptat ideea că el e cel chemat să anihileze situația compromițătoare a unui „București fără revistă" și să înceapă a edita de la 1880 înainte *Literatorul*, paralel cu încercarea de a crea un cenaclu literar corespunzător. Activitatea prodigioasă a noului „șef de Școală" literară, semnificația acesteia și a revistei *Literatorul*, — ca și aceea a revistei *Contemporanul*, apărută la Iași cu începere din 1881, — depășesc pe bună măsură cadrele epocii propriu-zise a „marilor clasici", așa încât nu vom stărui aici în chip deosebit asupra lor. Faptul însă că ambele publicații, cu tendințele pe care le-au promovat, cu delimitările pe care și le-au impus îndeosebi față de „Junimea", se ivesc totuși în cadrul Epocii clasice, impune sublinierea expresă a cel puțin două lucruri. Întâi, *mișcarea triadică* și numai *relativa autonomie* a devenirii structurilor literare constituie o realitate ce se verifică în chip repetat, de vreme ce *Literatorul* reprezintă începutul unei noi epoci de precursorat. În al doilea rând, tocmai statutul de „precursori" explică de ce mișcarea literară din jurul *Literatorului* ca și aceea din jurul *Contemporanului* nu reprezintă „structuri" capabile de a atinge o plenitudine reprezentativă pentru Epoca marilor clasici. Se verifică încă o dată ceea ce zisese Alecu Russo despre generația lui: până să se ivească „arhitecții", e necesară delimitarea terenului noii zidiri și acumularea materialelor de trebuință... Acțiune ingrată, relativ mai modestă în comparație cu ceea ce va urma, însă de o însemnătate ce nu a fost pusă suficient în lumină: aceea că orice epocă de precursorat reprezintă momentul specific „luminist" pentru întreaga perioadă istorică următoare.

În totul, monumentalitatea Epocii „marilor clasici" ai literaturii române, perenitatea ei, se explică poate, în ultimă analiză, prin felul memorabil de a-i pune poporului român — ajuns în zarea istoriei moderne — problemele capitale ale ființei sale specifice și ale rostului său în lume, problemele capitale ale condiției umane. Cunoscutul filosof francez contemporan Gaston Bachelard observa într-un rând că nu e loc pentru autentica *știință*, pentru constituirea și dezvoltarea ei, *acolo unde nu e nici o veritabilă problemă de pus spre rezolvare*. Și de ce ar fi altfel, în cazul literaturii, al marilor ei epoci de dezvoltare?!

„JUNIMEA"

Referindu-ne, în cele de până acum, la câteva dintre subiectele de meditație pe care le sugerează „Epoca marilor clasici" ai literaturii române, iar mai apoi evocând tabloul grupărilor și principalelor publicații literare, am lăsat la o parte „România Jună" din Viena (întemeiată în 1871) și gruparea *Tribunei* din Sibiu (1884). De ce? Fiindcă ni se pare că, în epoca prin excelență de ecloziune a „marilor clasici", grupările satelit, dar nu epigonice, ale „Junimii", acestea au fost. Nu pot fi luate în discuție, prin urmare, fără insistenta raportare în prealabil la „Junimea". Aceasta, pe de o parte. Pe de altă parte, grupările amintite în capitolul anterior se ivesc în emulație cu „Junimea", vor să se delimiteze de ea, sfârșesc prin a-i fi în diferite chipuri ostile. Ce semnifică toate acestea? Că, fără a le minimaliza importanța, asemenea grupări și publicații au luat — toate — „Junimea" ca pe un inevitabil punct de referință. Că, într-un fel sau altul, gândul existenței „Junimii" nu le dădea pace. Iar aceasta ce mai poate să însemne? Că, într-o privință, toate aceste asociații și reviste își resimțeau incompletitudinea, caracterul mai periferic, dificultatea de a se institui în ceea ce s-ar chema *structuri plenare*. Cenaclul *Literatorului*, fără Macedonski, n-ar fi reprezentat ceva cu mult superior grupării de la *Revista contimporană*. *Contemporanul*, fără Ion Nădejde, dar mai cu seamă fără Gherea, iarăși n-ar fi devenit ceva cu mult peste ceea ce încercaseră cei de la *Transacțiuni literare și științifice*. În altă privință, toate aceste grupări cultural-literare intuiau că „Junimea" a reprezentat principalul centru polarizator de mari energii al epocii „clasice". Lucru ce s-a observat cât se poate de curând și care i-a obligat pe istoricii literaturii, ai culturii — cu excepția celor din epocile dogmatice — să acorde „Junimii" locul central în epocă, să încerce a se edifica asupra complexității de structură a mișcării junimiste, a înfăptuirilor ei și a consecințelor acestora.

Cale bătătorită, precum se vede. De neocolit totuși până azi, date fiind evidențele de ordin istorico-literar și perspectiva ce i se deschide tot mai larg unei posterități neminate de aprehensiuni extraliterare. Și, evident, oricât de umblată ar fi, calea aceasta încă nu e cu totul lipsită de surprize, în felurite privințe. O asemenea surpriză prilejuiește înțelegerea inadecvată a „Junimii" și a junimismului nu din

perspectiva nemijlocit contemporană (aceasta s-ar mai explica!), ci după trecerea a destul timp. În cunoscuta sa *Viață a lui Mihai Eminescu*, spre exemplu, pe distanța de la ediția din 1932 la aceea postumă din 1969, G. Călinescu își menține punctul invariabil de vedere că — deși membrii ei au avut „multe aspirațiuni comune — «Junimea» n-a fost decât o reuniune întâmplătoare de oameni...!"[1] Chiar așa, pur și simplu „întâmplătoare"? Imposibil de acceptat, oricum am privi lucrurile. Iată ce ne dezvăluie Slavici, în *Amintiri*, că reprezenta pentru Eminescu asociația literatorilor în discuție: „Pentru dânsul, *«Junimea»* era o «bandă», un fel de orchestră, în care chiar și cel mai slab muzicant era un adevărat maestru în ceea ce privește instrumentul lui. De sine se-nțelege că adevărata «Junime» era la Iași, și junimiștilor din București el [Eminescu — n.n.] le zicea junimiști in partibus infidelium. Tocmai de aceea el era oarecum sectar: nu vedea bucuros la întrunirile «Junimii» pe aceia pe care nu-i socotea junimiști"[2]. În termenii de astăzi, am putea spune că pentru Eminescu „Junimea" reprezenta o *structură*, adică un „întreg" ale cărui „părți" aveau fiecare o funcțiune a lor, specifică, ireductibilă la altceva, determinată de relațiile specifice cu celelalte părți alcătuitoare și cu ansamblul care le „integra".

Și nici nu putea fi altcum, în lumina a ceea ce-i de aflat de la memorialiștii „Junimii" — Iacob Negruzzi, dar îndeosebi George Panu, din „dosarul", „procesele verbale", corespondența imensă a junimiștilor, publicate în cunoscutele șase volume de *Studii și documente literare* editate de I.E. Torouțiu, din documentele rămase de la atâția alți contemporani, de la cei din „generația a doua" junimistă, ori de la adversarii notoriei societăți. „Marii clasici" încheie pe multiple planuri, încoronează, duc la suprema strălucire un proces cultural și literar început de mult și decurgând în bună măsură potrivit propriei legi. Tot astfel „Junimea" încheie, încununează, împinge până la suprema eficacitate *latura instituțională* a acestui flux specific de energii, reprezintă *cea mai organică* asociație literară ivită la noi, pe distanța — să zicem — de la „Societatea literară" a lui Dinicu Golescu și Heliade până la „Sburătorul" lui Eugen Lovinescu. Aceasta — în sensul că nici o asemenea „asociație" n-a dovedit a fi fost pătrunsă mai din plin de *necesitatea istorică*, a se fi ivit mai *la timp*, a avea *continuitatea de eforturi, longevitatea* și *rezultatele* la care au ajuns cei din cenaclul junimist. Reprezentând principalul nucleu de iradiere a tot ce s-a înfăptuit în Epoca de aur a literaturii române, „Junimii" trebuie să i se acorde o poziție și un spațiu corespunzător în orice încercare de reconstituire a celor ce s-au petrecut atunci. Dacă epoca era prin excelență una prielnică *sintezelor* și impunea ivirea lor, aceasta se poate demonstra pornind de la anumite împrejurări distinctive, cu caracter de

---

[1] G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, 1969, p. 202
[2] I. Slavici, *Amintiri*, 1967, p. 121

repetiție. Să amintim numai că, încă de la începuturile vieții noastre spirituale moderne, două tendințe — apărând la timpul lor ca adverse, însă evidențiindu-se pe spații istorice mai întinse ca fiind complementare — și-au disputat îndreptățirea, până să ajungă la un acord prielnic marilor înfăptuiri. E vorba de tendința „sincronizării" prin traduceri, imitații, adaptări, localizări (ori numai prin sugestii de multiple ordine) cu cele mai avansate culturi și, în speță, literaturi europene ale epocii — tendință reprezentată la noi în prima jumătate a veacului trecut îndeosebi prin Ion Heliade-Rădulescu. Tendința care n-a întârziat să se contrapună celei amintite, — nu spre a o anihila complet, ci spre a o feri de unilateralizări, — e a „diferențierii", a „autohtonizării" creației beletristice, ilustrată îndeosebi prin cunoscuta *Introducție* la *Dacia literară* a lui Mihail Kogălniceanu. Și iată că numai peste două decenii și ceva, prin Maiorescu, „Junimea", principalul organ de publicitate al acesteia — *Convorbiri literare,* s-a întrezărit posibilitatea unei sinteze specifice, în orice caz plenitudinare prin rezultatele ei, a orientărilor ce se înfruntaseră anterior. Accentul era pus acum pe continuarea cât mai adecvată noilor condiții și posibilități a celei de a doua tendințe, însă fără abandonarea celei dintâi, care urma a fi stimulată mai cumpătat, mai ferită de nediferențierea inițială. Subînțelegându-se asumarea lucidă a unei asemenea misiuni sintetizatoare, se și spune în *articolul-program* apărut în primul număr al *Convorbirilor literare,* redactat — cu excepția alineatului final — de către Titu Maiorescu: „În mijlocul agitațiunilor politice de care fură cuprinse toate spiritele în România [îndeosebi după detronarea lui Cuza și aducerea la cârma țării a prințului Carol — n.n.], mișcarea literară, susținută înainte cu mult succes de foile literare atât de cunoscute și prețuite de toată societatea, a încetat cu totul. Când vorbesc pasiunile politice, arta și știința își ascund producerile lor liniștite. Acum însă, când în România liberă politica a luat o cale mai statornică și spiritele sperează într-un viitor mai regulat, se observă, natural, reînceperea ocupațiunilor literare. În București s-a constituit o societate care, organizându-se, ar putè produce mult pentru cultura și instrucțiunea poporului [„Societatea pentru învățătura și cultura poporului român", datând din 1866 — n.n.]. În Iași, unde, deși nu să mai află centrul politic, a rămas o inteligență destul de răspândită, unde înalte și numeroase instituțiuni școlare întrețin o activitate științifică permanentă, s-a format încă de mult timp o societate literară «Junimea», care, din an în an, ia proporțiuni crescânde și totodată solide, și din partea căreia publicăm tot în acest număr importantul apel către autorii români. Aceste elemente reclamă înființarea unei reviste care să aibă scopul de a reproduce și răspândi tot ce intră în cercul ocupațiunilor literare și științifice; de a supune unei critici serioase operele ce apar din orice ramură a științei; de a da seamă despre activitatea și producerile societăților literare, în special a celei din Iași, și de a servi ca punct de întâlnire și înfrățire pentru autorii naționali"[1].

[1] *Convorbiri literare,* vol. I, 1 martie 1867 — 1 martie 1968, Iași, Ed. „Junimea", 1973, p. 1

Ce a putut hotărî, dar, lansarea acestui foarte prudent formulat, însă nu mai puțin ambițios program, pătruns de nu știu ce profetică certitudine și mare liniște interioară? Întrevedem cât se poate de limpede, după atâta trecere de vreme, că, spre a porni la cutezătoarea lor întreprindere, junimiștilor și celor ce li s-au alăturat din mers le trebuia, mai întâi, un *stimulent* puternic, care să răsune în forul lăuntric al fiecăruia ca o *poruncă*, o *misiune*. Le mai trebuia, în al doilea rând, *ideea unificatoare de eforturi* care celor trei generații înaintașe nu le apăruse cu toată limpezimea și deci nu-i putuseră asocia la timp, cu promptitudine, cele mai potrivite mijloace necesare pentru a o materializa. Prepatruzecioptiștii, indeosebi Heliade, crezuseră a găsi punctul arhimedic în ceea ce le plăcea lor să numească *trezirea conștiinței naționale*, cu trecerea în subordine sau în planul utopic a rezolvării problemelor sociale cu care din bun început s-au trezit confruntați (a se medita, în aceste privințe, la acțiunile boierului „iluminat“ Dinicu Golescu ori la propaganda fourieristă a lui Teodor Diamant și „falansterul“ acestuia de la Scăieni). Patruzecioptiștii — mai cu seamă Bălcescu, Kogălniceanu, Bolliac, Alecu Golescu-Negru ș.a. — situau în primul plan al preocupărilor *problemele și revendicările sociale acute* într-o epocă în care cuvântul de ordine era abolirea feudalismului, neținând totuși seama în suficientă măsură de prea puternica rezistență ce aveau să iște înăuntru și în afara țării și slujindu-se în acest sens de argumentele și mijloacele activizării energiilor națiunii numai în subsidiar. Postpatruzecioptiștii, „unioniștii“ — îndeosebi în prima lor perioadă de afirmare și în intimă asociere cu patruzecioptiștii (numeroși) ce supraviețuiseră revoluției și exilului — s-au bizuit în inițiativele lor mai importante (Unirea, reformele lui Cuza și Kogălniceanu, înfăptuirile Astrei transilvane etc.) pe un *program național-social* relativ moderat și cu accentuate tendințe pragmatice, neținând cont în măsura ce se impunea de perspectiva dezvoltării și de acele temeiuri ale ei care erau încă viabile. Condiția de „precursori“ a celor trei generații dinaintea Epocii de aur se verifică, așadar, și în sensul celor relevate acum. Însă în altă dispunere, mai armonică, îmbinând luciditatea în a folosi posibilitățile de moment și cele întrezărindu-se în perspectivă, se prezintă *imboldurile* lăuntrice, „stimulentul“ de care pomeneam, și *ideea unificatoare de eforturi la* mulți dintre cei din epoca numită mai târziu „clasică“, — îndeosebi la cei ce au considerat potrivit să-și zică „junimiști“. Ei au crescut cu sentimentul de a avea *o mare misiune de îndeplinit* și cu *clarviziunea îndeplinirii acesteia fără bâjbâieli și handicapuri*, — așa cum se întâmplă cu necesitate, firesc, într-o epocă prin excelență a *sintezelor*. Iar având-le în chip organic, crescând cu senzația că ele „plutesc în aer“, au dovedit fără întrerupere energie, consecvență, convergență a demersurilor, inclusiv *siguranța aceea superbă* că tot ce clădesc e în esența sa trainic, definitiv.

De unde le venea *stimulentul* menit să înlăture din calea lor șovăiala, să le inculce un înalt simț al responsabilității, o mare și totuși neostentativă gravitate, o încordare neminată de oboseli și descurajări? După cum se știe, la data când se

constituia „Junimea", adică prin anii 1863—1864, *statul național român* se înfăptuise. Însă el fusese constituit în împrejurări nu prea concludente pentru cei ce nu făceau parte din însuși poporul nostru. Marilor puteri „garante" le apărea nu atât ca expresie a unui vis al nostru de veacuri, cât mai degrabă ca rezultat al unei *conjuncturi*, al unei „convenții" între marile state europene de pe atunci, al unui anumit joc de interese ale acestora. Era, în intenția unora din puterile ce-i sprijiniseră constituirea, un simplu *stat-tampon*. Ca atare, nici nu i se asigurase o independență reală, integrală, față de Turcia. De aici — „stimulentul" invocat în cele de până acum, care echivala cu un *imperativ* și era resimțit astfel — pe deasupra coliziunilor decurgând inerent din deosebirile de interese ale diferitelor clase și pături sociale — de către întregul nostru popor. Mai pe scurt, se punea problema de a demonstra celorlalte națiuni pe toate căile posibile că reiviți în vâltoarea istoriei, suntem în stare de a ne potrivi pașii cu mersul ei. A iniția și a duce la bun sfârșit acțiuni echivalente cu a ne făuri noi înșine viitorul, propria istorie, însemna a dovedi cui dorea aceasta și cui nu că noul stat ivit pe harta lumii nu e un rezultat al hazardului, o simplă ficțiune geografică. Așadar, *ideea națională* era — în vremea apariției „Junimii" nu doar o vorbă, necum o chestiune de *naționalism îngust*, care să slujească abia unui grup social restrâns, ci *un imperativ de viață și de moarte* pentru întreaga colectivitate etnică. Ea constituia, prin urmare, *stimulentul* care îndemna la faptă toate energiile disponibile ale națiunii, — fără, evident, a le împinge chiar până la a face abstracție de propriile interese ale fiecăreia.

Ideea națională poate dobândi însă, practic vorbind, — ca orice mare gând mobilizator, ca orice „mit colectiv", — accepții și aplicări dintre cele mai diferite. Ea poate deveni stimulent pentru o activitate fecundă, orientată lucid și concretizându-se în fapte pe măsură, după cum poate deveni și lozincă demagogică, prilej de euforie pe cât de năstrușnică, pe atât de păgubitoare. Poate fi invocată deci și ca un Sesam atotputinte, ducând la confundarea rezultatelor cu pura intenționalitate. Or, în vremea când își începeau junimiștii lucrarea, eventualitatea a doua prindea consistență îngrijorătoare în politică, în cultură, în literatură. Un document ca acela pe care îl cita Maiorescu în articolul său *Observări polemice* (1869), — e vorba de „chemarea" către nație lansată de fruntașul liberal D. Brătianu prin ziarul *Românul* din 3 martie 1866 e concludent, în sensul amintit: „Români! În mai puțin de două luni ați trăit mai mult de doi seculi. Voi, născuți de ieri la viața libertății, ați devenit învățătorii lumii civilizate... Europa, uimită de înțelepciunea patriotismului vostru, a suspens cursul lucrărilor sale și așteaptă tot de la voi, de la voi singuri, astăzi poporul Mesia al întregei omeniri gemânde de durere și palpitânde de speranțe... Nu simțiți, fraților, nu simțiti că Dumnezeirea furnică în toată ființa voastră?"[1]. Iată, dar, ce putea deveni hegelianul *Weltgeist* — prin cine stie ce degradări succesive — într-o interpretare liberală ad-hoc. Junimiștii s-au dovedit

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, E.P.L., 1967, p. 130

a fi dintre acei oameni lucizi, de bun simț, înzestrați, instruiți, care au luat cunoștință cu dezgust de exaltațiuni ca a lui Dimitrie Brătianu. Iar reacția lor amuzat-ironică, la început spontană, a devenit într-un timp scurt una deliberat-polemică, transformată în acea *idee unificatoare* care a asigurat curând acțiunilor junimiste audiență, amploare, trăinicie. Adică, altfel zicând, le-a pus sub semnul *necesității istorice*. Aceasta s-a întâmplat nu atât în domeniul activității politice propriu-zise, unde înfruntarea partidelor atunci în luptă pentru putere — conservatorii, liberalii — i-a împins pe unii junimiști (îndeosebi dintre fruntașii cu avere și influență) la aripa stângă a partidului conservator, de unde profesau un anume umanitarism și progresism moderat. Să nu uităm, în acest cerc de distincții, că prădalnicele imperialisme megieșe micsorau sau anihilau pe atunci orice demers constructiv și tinzând să ia amploare în domeniul strict politic sau cetățenesc în sens mai larg; e destul să ne amintim, în asemenea privințe, de convenția comercială înrobitoare impusă tânărului stat român de către Austro-Ungaria, de concesiunile oneroase de tipul *afacerii Strousberg* facilitate prin presiunile diplomatice ale Prusiei, de istoria cu „modificarea articolului 7“ din *Constituție* în timpul Congresului de la Berlin din 1878 etc. Să nu uităm, pe de altă parte, că *politica militantă* avea pe atunci o îngustă bază socială și rezultate pe măsură. Nu în politică, așadar, ci îndeobște în cultură, îndeosebi în literatură, — mai ferite de brutalele imixtiuni pe care le aminteam, — au găsit junimiștii teren potrivit spre a-și aplica ideea unificatoare, cea mai pe potriva momentului lor istoric, după cum se poate aprecia astăzi. În formularea junimistă, îndeosebi cea maioresciană, ideea aceasta s-a numit „naționalism [*id est* = patriotism — n.n.] în marginile adevărului“, ea inspirând, în ultimă analiză, și lucrarea teoreticienilor, și pe cea a marilor scriitori care au aderat definitiv sau vremelnic la țelurile asociației. E o idee călăuzitoare ce presupunea o imensă încărcătură *critică*, dar în aceeași măsură și una *constructivă*, iar aceasta începe a fi edificator, atât pentru coerența lăuntrică a Societății „Junimea“, cât și pentru continuitatea în atâtea feluri rodnică a inițiativelor pornite din cadrul ei.

Luciditatea, măsura, competența, temeinicia cu care diferiții junimiști mai proeminenți și-au urmărit ideea călăuzitoare se poate verifica, într-o seamă de privințe, prin ceea ce a selectat Eugen Lovinescu, în *Antologia ideologiei junimiste* (București, Casa Școalelor, 1942), din articolele și studiile unor T. Maiorescu, V. Pogor, Th. Rosetti, A.D. Xenopol, G. Panu, A. Lambrior, V. Burlă, P. Missir. Iat-o, această idee, mai întâi în formularea unor teoreticieni junimiști nu atât de reprezentativi ca Maiorescu, — spre a învedera și pe asemenea cale temeinica ei meditare de către toți. În studiul *Despre direcțiunea progresului nostru*, spre exemplu, Theodor Rosetti preciza că progresul realizat în țara noastră pe atunci — intervenția sa e din 1874 — rămânea iluzoriu, atâta timp cât „nu vom avea o legislație română, o organizare în stat și comună originală și adaptată trebuințelor

noastre, până când nu vom avea o istorie, o limbă, o știință română“[1]. Sau puțin mai încolo: „În conflictul de interese ce agită lumea, numai acela se poate menține care prin valoarea sa intrinsecă răspunde unei trebuințe oarecare a omenirii“. Sau: „Nicăieri prăpastia care desparte clasele culte de cele inculte ale unui popor nu e atât de mare ca la noi [...]. Precum țăranul nostru mai nu mai înțelege limba pe care o vorbim, așa nici noi nu mai înțelegem traiul pe care-l trăiește. Tendințele noastre de a-l civiliza nu au condus până acum pentru el decât la o împovărare materială fără margini pentru el și pentru noi la simțul că suntem străini pe însuși pământul nostru strămoșesc“. În sfârșit: „Numai privind lucrurile precum sunt, numai cercetând în antecedentele istorice și în drumul urmat, cu sânge rece și fără pasiune cauzele stării actuale, numai înturnându-ne la observarea unei juste proporții între țelurile urmărite și mijloacele de care dispunem, vom intra într-o dezvoltare normală și progresivă[...]. Interesul ce-l vom inspira altor popoare, simpatiile reale ce ni le vom putea câștiga nu vor mai atârna în viitor de ceea ce vom părea, ci numai de ceea ce vom fi“[3]. Iată-l și pe Alexandru Xenopol, care în *Studii asupra stării noastre actuale* subliniază că: „un popor este o existență tot atât de bine determinată ca și aceea a unui individ singuratic“[4] și că, în consecință, „orice popor care poate să aibă încredere în viitorul său trebuie să fie un popor nou cu putere productivă în sine, un popor care simte în el o comoară ce are de datorie a o lăsa geniului omenesc...“[5]. Iată-l, în fine, pe Maiorescu, — cel mai înzestrat, mai lucid, mai departe văzător ideolog junimist, — cum se exprima în studiul despre *Direcția nouă în poezia și proza română* (1871—1872): „...poziția morală în care se află poporul român este poate unică în istorie, cât pentru greutatea ei și cere cu atât mai multă luare-aminte asupra mișcării lui literare, ca una ce este oglinda acelei poziții“[6]. Cum i se părea lui Maiorescu — și „Junimii“ întregi — că se punea în principiu problema de a depăși dificultățile de atunci, aflăm numai peste câteva rânduri: „a se uni în principiile de cultură este soarta neapărată a fiecărui popor european. Întrebarea este numai dacă o poate face ca un soț de asemenea, sau ca un rob supus; dacă o poate face scăpându-și și întărindu-și neatârnarea națională sau plecându-se sub puterea străină. Și această întrebare se dezleagă numai prin energia vieții intelectuale și economice a poporului, prin bunavoință și iuțeala de a înțelege și de a-și asimila cultura în activitate potrivită“.[7]

Fie și numai din asemenea spicuiri sumare, însă de extremă pertinență, se înțelege că „vocea“ celor de la „Junimea“ nu putea să nu se facă auzită în epocă,

---

[1] Th. Rosetti, *Despre direcțiunea progresului nostru*, p. 133
[2] *Ibidem*, p. 140 — 141
[3] *Ibidem*, p. 142, 161
[4] Al. Xenopol, *Studii asupra stării noastre actuale*, p. 196
[5] *Ibidem*, p. 198
[6] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 211
[7] *Ibidem*, p. 212

îndeosebi în rândul celor mai alese spirite din generația tânără. Rezultatele n-au întârziat a se vedea și în cele ce urmează ele vor fi urmărite în detaliu. Pentru moment ne-am mărginit a sublinia *elementul cel mai rațional prin sine*, ceea ce ni se pare a constitui specificul „monumentului Junimii" în viața noastră culturală, literară, științifică, inclusiv *justificarea lui istorică*, — temelie a marelui nostru clasicism național.

Fiind *ultima*, dintr-o destul de lungă serie de societăți culturale ale vremurilor de pionierat, și *prima* — între acestea — *superior organizată* (deși nu voia defel să-și dea aerul că ar fi așa!), „Junimea" reprezintă pentru literatura română și întâia treaptă de ajungere la o superioară *conștiință estetică* de sine. Pentru cele trei generații dinainte, literatura — oricâtă însemnătate i se atribuia, dealtminteri — constituia o îndeletnicire spirituală *printre altele*, iar ceea ce se cheamă „realitate" brută și „poezie" fuzionau în virtutea unui concept de „imitație" înțeles cât se poate de nediferențiat. Încă înainte de junimiști însă, pentru Radu Ionescu, cel din *Principiile criticii* (1861), sau pentru B.P. Hasdeu, cel din *Mișcarea literelor în Eși* (1862), lucrurile începuseră să se diferențieze. În reprezentarea lui Maiorescu, numai cu câțiva ani mai târziu (1866—1867), domeniile culturii sunt *diferite*, chiar dacă o colaborare latentă între ele, pe căi specifice, e de conceput ca firească și necesară. Iar așa fiind, tendința spre specializare în toate e primul semn distinctiv al „Junimii". Celelalte grupări culturalo-literare, ori cu preocupări mai accentuate de a stimula științele arată că asemenea *tendințe spre specializare* pluteau în atmosfera epocii și au mers mai pe urmă crescând. „Junimea" este prima care le-a dat de-a lungul existenței ei cea mai limpede expresie, după ce mai pe la început încă le mai resimțea ca pe niște „pia desideria", de vreme ce Iacob Negruzzi, în apelul *Către cetitori*, adresat prin numărul din 15 ianuarie 1872 al *Convorbirilor literare*, spunea că: „și aici suntem siliți a aduce aminte că la noi, unde oamenii culți sunt încă în număr așa de restrâns, dispărțirea între foi științifice și foi literare nu poate exista încă".

Inițiativa înființării „Junimii" le-a revenit unor tineri, cinci la număr. Aceștia se întorseseră de curând de la studii făcute cu mai mult sau mai puțin succes formal în străinătate, însă dovedind o pregătire foarte reală, o înzestrare și un entuziasm pe măsură. Patru dintre acești tineri — P.P.Carp (1837—1918), Vasile Pogor (1834—1906), Theodor Rosetti (1837—1923) și Iacob Negruzzi (1842—1932), fiul lui Costache Negruzzi — proveneau din boierimea cu stare și cu multiple relații; al cincilea, Titu Maiorescu (1840—1917), era fiul patruzecioptistului Ion Maiorescu. Dincolo de ambianța socială, de obârșie, care în cazul acestor tineri a prezervat multe din întipăririle inițiale, asigurându-le de la sine situații de frunte sau determinând eforturi de o viață pentru a ajunge la un asemenea rol și a-l păstra (cazul lui Maiorescu), — semnificativă s-a dovedit mai cu seamă formația lor culturală. Numai Vasile Pogor și Theodor Rosetti se formaseră integral în universitățile Franței (cele de după 1848, la dreptul vorbind!),

iar ceilalți trei își făcuseră studiile superioare în universități germanice. (Excepție face Titu Maiorescu, care trecuse și pe la Paris, unde și-a susținut licența în drept.) Împrejurarea aceasta le-a prilejuit unele necazuri momentane, determinându-i pe adversarii literari și politici să-i defăimeze când ca „germanofili", când drept „cosmopoliți", însă semnificația ei adâncă este alta. Prin formația lor în majoritate de tip german, prin temeinicia acesteia, tinerii de care vorbim se vădeau pregătiți să combată o *unilateralitate* a influențelor culturale din vremea de început a României moderne, — cea venind din exaltarea cam nediferențiată a culturii franceze. E important de reținut acest lucru, fiindcă cei ce au întemeiat „Junimea", — fără a repudia cultura franceză, — vor da primul impuls susținut într-o direcție pe care și Heliade o intuise un moment (în articolul *Despre opinie*): acela de a corespunde vocației intime a poporului nostru pentru marile sinteze de cultură, preconizând un fel de sfărmare a limitelor în materie de „influențe". Întemeietorii „Junimii" înțeleseră înaintea lui Blaga că o cultură cum e cea franceză era bine să fie comparată cu cea germană, în genere cu cele anglo-saxone, mai orientate spre *specific*. Pe junimiști, am văzut, specificul, „neatârnarea intelectuală" îi obseda, gândindu-se la *confruntarea* ce tânăra cultură română modernă nu va putea s-o evite cu atât de bogatele în tradiții culturi ale Europei apusene. Iată pentru ce rațiuni, defel „cosmopolite" în condițiile de atunci, cei ce au întemeiat „Junimea" s-au dovedit pregătiți prin formația lor să introducă și au introdus masiv la noi influența germană, în genere a culturilor nordice, sub cele mai diferite forme. Una era a pasiunii aproape specializate pentru discuțiile „de principii", pentru filosofie, îndeosebi pentru filosofia clasică germană, postkantiană. Alta era pentru un anume gen de cult al „clasicității", receptat în bună măsură prin filiera neoumanistă germană.

Pentru moment, cei cinci tineri, — avizi de lucru, dotați cu simțul noului, dar și cu simțul critic care generațiilor precursoare le lipsise adeseori — au dovedit însușirea capitală de a ști de unde trebuie pornit. Au înțeles că unirii celor două Țări Românești trebuie să-i urmeze efortul neîntrerupt de a înfăptui *unitatea generațiilor* ce aveau a consolida cele începute la 1859. Iată, în principal, de ce s-au hotărât în 1863 să întemeieze o *societate literară*. Primii junimiști au mai înțeles și altceva, tot atât de important: că dispun de un moment unic și de unice șanse de reușită, într-o vreme când, prin strămutarea capitalei politice a țării la București, vechea cetate de scaun a Moldovei rămăsese cu numeroase energii disponibile pentru mari înfăptuiri intelectuale. Acestea, nemulțumite difuz de ce se întâmplase, erau pregătite să ridice iarăși în vreun fel vechiul prestigiu al Iașilor. A le fi indicat modul cel mai fecund de a o face, — iată primul mare merit al celor ce au inițiat „Junimea": au dovedit destulă perseverență pentru a atrage în rândurile ei, întâi, pe intelectualii ieșeni de merit și fără îngustimi sectare, iar ulterior pe cei mai aleși reprezentanți ai generației ce atunci abia se ridica în toate provinciile române.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

Poate că inițiatorii „Junimii“ și-au îngăduit luxul, cochetăria tinerească de a nu impune asociației în chip ostentativ vreo organizare ad-hoc, tocmai pentru că intuiseră din bună vreme că acțiunea lor ascunde în adâncuri virtualitățile unei autentice, puternice *structuri*. Și cum n-ar fi afișat *boemia formală* cei care de la început se simțiseră chemați a declara război necruțător „formelor fără fond“?! În consecință, asociația e proclamată ca existentă, după ce Theodor Rosetti îi găsește un nume de natură a întruni toate adeziunile, însă nu se alcătuiesc nici un fel de reguli anume de funcționare. Deviza care definește climatul așa-zicând „instituțional“ al „Junimii este cea găsită de Pogor: „*Entre qui veut, reste qui peut*“ . *Procesele-verbale* de ședință, încredințate într-o vreme lui Alexandru Xenopol (anii 1871—1874), erau redactate cu atâta neîngrijire, încât cei ce s-au încrezut orbește în ele au ajuns la fel de fel de comice încurcături. Tipică rămâne cearta hilară dintre „junimistologi“ pe tema dacă George Panu — unul dintre memorialiștii Societății — a participat sau nu la ședința în care Eminescu a citit nuvela *Sărmanul Dionis*: nefiind consemnat Panu printre cei ce au participat la așa zisa ședință, s-a opinat multă vreme că toate abundentele detalii pe care le-a dat în *Amintirile*... sale sunt pură mistificație, — neobservându-se că însuși Xenopol absentase și el, întocmindu-și procesul-verbal din auzite. Ergo! *Albumul* membrilor „Junimii“, deși completat în câteva rânduri, a fost tot cu atâta lejeritate întocmit: spre exemplu, Eminescu e lăsat să-și dea drept dată de naștere, după știri apocrife de familie, „20 decemvrie 1849“, în vreme ce majoritatea celorlalte știri converg în a confirma ca mai probabilă pe aceea de *15 ianuarie 1850*. Tot astfel, târziu, în vremea când redacta *Istoria contemporană a României,* Maiorescu crede a-și aminti că la 1871 și Creangă era printre cei ce frecventau cu începere din acel an ședințele „Junimii“, probabil bizuindu-se mai mult pe propria-i memorie decât pe precizia „Albumului“. Însă nici o altă știre de acest fel nu există, iar sus-zisul „Album“ se nimerește ca de astă dată să confirme mărturiile cvasiunanime potrivit cărora Creangă a fost adus de către Eminescu la „Junimea“ prin septembrie 1875. În primele timpuri, ședințele se țineau, alternativ, la Maiorescu ori la Pogor, iar după mutarea criticului în București s-au ținut și la Iacob Negruzzi. „Misogini“ mai curând din rațiuni extrateoretice, adică, între altele, îndeosebi pentru a nu se simți stingheriți în pornirea lor de a glumi fără perdea și de a alterna discuțiile grave cu anecdote cât mai pipărate, junimiștii ieșeni n-au admis niciodată la ședințe ori la anualele banchete aniversare și reprezentante de-ale sexului frumos. (Lucru ce explică, într-o măsură, ivirea de la un timp a cenaclurilor „concurente“ patronate de Matilda Kugler ori de Veronica Micle.) În fine, tot atât de sigur e că „boemia“ și lipsa de etichetă își avea relativitățile ei, dacă Slavici mărturisește în mai multe rânduri că „*i se punea un nod în gât*“ când trebuia să meargă în „*societate*“, iar Panu îl confirmă indirect adeseori. La ivirea din când în când a lui Alecsandri, toți se sculau în picioare și apoi se întreceau în câte alte convenționa-

lisme. Cei cinci din grupul „întemeietorilor“ își dădeau nu o dată aere de castă ș.a.m.d. Un fel de duh al „aristocrației intelectuale“ prezida mersul societății (perfect explicabil, de altfel), dacă — pe măsură ce sporea numărul membrilor — s-au constituit fel de fel de „clanuri“, mai în glumă, mai în spirit de reală adversitate. În afară de „întemeietori“, se mai ivi cu vremea „grupul celor trei români“ (Panu, Lambrior și Tassu), „grupul celor nouă care nu pricep niciodată nimic“, condus de Nicolae Gane ca de unul ce avea reputația de a fi foarte prozaic în toate, în fine „caracuda“, al cărei prezident fusese numit tot în deriziune Miron Pompiliu și din care făceau parte cam toți junimiștii „de rând“, fără diplome și poziții sociale înalte, între care Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale. „Tabloul“ din 1878 al societății, prin felul și locul în care sunt dispuși diferiții membri, devine elocvent pentru tot ce s-a relevat mai înainte.

Însă dincolo de asemenea aspecte oricum nu de primul plan, semnificative în grad înalt rămân alte lucruri. E, mai întâi, seriozitatea, spiritul adânc responsabil în care se purtau cele mai adeseori dezbaterile de la ședințe, atmosfera de autentică și elevată spiritualitate ce se instala atunci între membri, între „grupuri“, facându-i să se simtă pentru câteva ceasuri uniți prin nu știu ce invizibile, exorcizante legături de nedesfăcut. Totul devenea memorabil, în asemenea momente: și lectura, în mijlocul unei apăsări din ce în ce mai grele a unui poem ca *Melancolie* de Eminescu; și citirea începută într-o ambianță de zâmbețe malițioase, iar mai apoi terminată cu greu — printre întreruperi și hohote de râs — a fiorosului poem „metafizic“ *Ce poate fi va fi* al lui Samson Bodnărescu; și „anecdotele“ fără sare — întrerupte cu „Faul! Prost îi Paicu“ — ale sus-numitului și impenitentului veleitar în cele ce țin de vorba duhlie; și năstrușniciile „de pe ulița mare“ ale „binehrănitului“ Caragiani, dar mai cu seamă ale lui Creangă, — totdeauna dezlănțuind râsete ce se zice că zguduiau geamurile și candelabrele. În asemenea momente, vreme de peste douăzeci de ani, cenacliștii aveau senzația de a participa la veritabile simpozioane zeiești, iar cu o societate ca „Junimea“, care strângea într-un mănunchi cele mai reprezentative energii spirituale ale ei, ale țării întregi, Iașul trăia sentimentul net de a fi devenit „capitala spirituală“ a României. Și alte particularități ale celui ce s-a numit mai târziu „spiritul junimist“ nu-s de trecut cu vederea. Deși nici Maiorescu, nici ceilalți „întemeietori“ ai „Junimii“ n-au descoperit prin acțiune proprie pe vreunul din scriitori care au asigurat prin operele lor gloria nepieritoare a Societății, totuși au dovedit intuiția fină, gustul sigur, tactul necesar, în genere — atitudinile nesectare, nedogmatice, necesare pentru a-i distinge cu promptitudine în proporțiile lor virtuale, a-i integra vieții de cenaclu, a-i publica, a scrie despre ei cuvinte de consacrare. Am arătat pe larg cu alt prilej (în *Hyperion*, I) felul deloc ceremonios în care se apropie Eminescu de „Junimea“. Și cu toate acestea Maiorescu, Iacob Negruzzi, ceilalți monitori de opinie — deși nu trec ușor peste afronturile repetate ale tânărului poet — îl publică fără întârziere,

îl situează imediat după Alecsandri în *Direcția nouă...*, îl atrag în viața de cenaclu. În același chip procedează ei când poetul li-i recomandă și îi aduce pe rând la „Junimea“ pe Slavici, Creangă, Caragiale. Și tot astfel se întâmplă cu *materialistul* Vasile Conta, ale cărui opere fundamentale Maiorescu, Negruzzi — oameni de formație filosofică și de convingeri *idealiste* — le apreciază și le publică în *Convorbiri*... Intuiția, recunoașterea valorii intrinseci a autorilor respectivi nu putea să nu sporească prestigiul „Junimii“. Starea materială se știe că nu s-au străduit să le-o amelioreze pe cât meritau, — atunci când era vremea; însă cine ar nega lui Maiorescu ori lui Negruzzi inteligența și perseverența cu care s-au îngrijit de destinul literar al celor patru viitori „mari clasici“? Să nu trecem, așadar, cu vederea nici una din atitudinile nu prea recomandabile pe care conducătorii „Junimii“ le-au avut față de unul sau altul din marii scriitori ai epocii clasice. Dar nici să nu pregetăm a sublinia cu toată puterea că fără cadrele „instituționale“ create prin „Junimea“, precum și fără dăruirea față de cauza ce îmbrățișaseră a lui Maiorescu, Negruzzi, în câteva rânduri P.P. Carp ori Theodor Rosetti, adeseori a lui Vasile Pogor, poate că priveliștea literaturii române din epoca ei prin excelență „clasică“ ar fi arătat altfel.

*

Istoria „Junimii“, urmărită în parametrii săi esențiali, e astăzi relativ simplu de reconstituit. Întemeiată în 1863—1864 de către cei cinci tineri amintiți, asociația ieșeană a ajuns în mai puțin de un deceniu să aibă o „față“ literară a ei și una politică. Îndrumătorul necontestat în treburile literare s-a impus a fi încă de la început Titu Maiorescu. Diriguitorul tendințelor politice ale acelora dintre junimiști cu posibilitatea de a avea și asemenea preocupări s-a impus tot foarte curând a fi P.P. Carp. Cum acces la viața politică militantă, în sensul de a fi eligibili și aleși în organele puterii de stat de pe atunci, au avut puțini dintre junimiștii cu avere și poziție socială proeminentă; cum în „Junimea“ literară s-a proclamat de timpuriu că politica nu are ce căuta, e cazul să ne ocupăm aici de acest aspect al lucrurilor numai în măsura în care activitatea unuia sau altuia dintre junimiștii o reclamă, spre mai buna înțelegere a activității globale și îndeosebi a scrierilor fiecăruia. Legături între „Junimea“ politică și cea literară, interdependențe, există. Ele au și fost, în parte, menționate și vor mai fi, acolo unde le e locul; însă fără amestec nefuncțional de planuri.

Pentru ca ideea unei societăți literare — fie că a rezultat din discuțiile purtate acasă la Pogor, fie, cum asigura mucalit Negruzzi, sub un felinar în centrul Iașului — să nu rămână între cei în mintea cărora se ivise, de la început s-au căutat căi potrivite spre a o aduce la cunoștința intelectualității locale. Un mod adecvat de a o vehicula li s-a părut în primele timpuri întemeietorilor „Junimii“ acela de a organiza sub egida Societății o seamă de așa-numite „prelecțiuni populare“. Lăsate pentru început la libera alegere a conferențiarilor și ținute duminica în

clădirea Universității, prelegerile au fost organizate din 1866 înainte în cicluri unitare, pornind de la teme de mare cuprindere, precum *Elementele de viață ale popoarelor* sau *Cărțile omenirii*. Conferințele acestea — pentru ținerea cărora, orator aulic înăscut, cel mai ahotnic s-a arătat a fi totdeauna Maiorescu — s-au prelungit până târziu de tot, dacă în 1876 și Eminescu îmbrăca fracul protocolar și se prezenta în fața unei asistențe numeroase cu ceea ce mai târziu s-a numit studiul *Influența austiacă asupra Românilor din Principate*. Încât George Panu nu avea dreptate de astă dată — în memoriile sale — să spună că: „deși prelecțiunile aceste erau numite populare, ele n-aveu nimic popular, nici ca subiect, nici ca exprimare, nici ca public. Ele erau frecventate de tot ceea ce societatea ieșeană avea mai ales și mai distins; jumătatea sălei era ocupată de damele cele mai elegante, restul din personagiile principale; prințul beizadea Grigore Sturdza se așeza în fața oratorului, stând foarte des în picioare [...] Ca public, pe lângă cel arătat mai sus, restul era format din profesori, preoți, elevi de la universitate și de la liceu".[1] Ce public și ce subiecte voia cârcotașul Panu în condițiile de atunci? Nevoiașilor de prin Tătărași ori Nicolina nu le stătea gândul la asemenea prelegeri. Dacă în afară de cucoanele cele elegante și cunoscutul „beizadea" asistau profesori, studenți și elevi, ba chiar și preoți dintre cei interesați de teoria lui Darwin, aceasta era foarte util pe atunci și plin de consecințe. *Contemporanul*, în felul arătat, își va găsi un public în bună măsură format de „Junimea" pentru teoriile științifice mult mai îndrăznețe — și deloc „populare", în sensul simplist al termenului — ce începu să propage chiar de la primele numere. Iar dintre profesorii și studenții ce asistau la „prelecțiunile populare" ale întemeietorilor „Junimii", nu puțini vor căuta treptat să pătrundă și la ședințele săptămânale (de vinerea) ale Societății, devenind cu vremea cenacliști fervenți.

Desigur, bizuindu-se pe această lărgire firească a numărului de membri, „Junimea" începu de prin 1864—1866 să-și diversifice cu repeziciune preocupările. Față de galimatiasul de ortografii care începuse să prolifereze, de când cu introducerea în vremea lui Cuza a scrierii cu litere latine, multe întruniri de-ale „Junimii" inițiale au înfierbântat spiritele cu asemenea preocupări. Ele au determinat selecția elementelor celor mai raționale din ortografia pentru uz propriu pe care încercau să și-o încropească cutare scriitor sau revistă, au determinat crearea de front comun, compact , contra etimologismului purist ori a fonetismului de un empirism descurajant, au făcut să se înfrunte ipotezele, să se încerce — deodată cu simplificarea numărului de semne — definirea funcției și a valorilor specifice pe care le puteau dobândi acestea într-o ortografie fonetică rezonabilă. Concluziile respectivelor dezbateri, care și făcuseră să iasă la iveală principalele caracteristici a ceea ce se va numi mai târziu „spiritul" și „stilul" de lucru junimist, le-a

---

[1] George Panu, *Amintiri de la „Junimea" din Iași*, vol. I, 1971, p. 8

formulat magistral, după cum se știe, Maiorescu. Întinsul și convingătorul său studiu *Despre scrierea limbii române*, din 1866, a fost o veritabilă operă „colectivă" prin punctele ei de plecare și prin numeroase distingeri pe care nu Maiorescu le formulase întâi, dar a știut să le integreze într-un sistem de norme ortografice și de motivări de mare coerență. Era această lucrare un simplu rezultat al amestecului „Junimii" în discuția cvasigenerală pe atunci în legătură cu nedumeririle de ordin ortografic? Era, dimpotrivă, — ca aproape tot ce a înfăptuit Societatea literară ieșeană, — ivirea unui element de „structură", purtând pecetea necesității istorice și având o finalitate pragmatică de sens superior: nu numai prin vorbire, ci și prin modul unitar al fixării în scris, aveau cei de la „Junimea" să evite de timpuriu acea specie de „dialog al surzilor" pe care l-a determinat rămânerea în pură arbitrarietate ortografică. Mai ales că, tot pe atunci, alte două acțiuni prindeau să se desfășoare paralel cu dezbaterile ortografice. Pe de o parte, era lectura în cenaclul ivit aproape pe nesimțite nu numai — să spunem — a scenelor din *Macbeth* pe care se încercase a le transpune în românește P.P. Carp, ci și a compunerilor originale. Au început prin a citi din scrierile lor Iacob Negruzzi, Maiorescu, Vasile Pogor (dintre „întemeietori"), apoi Nicolaie Schellytti, N. Nicoleanu (veniți la „Junimea" în 1864), Vasile Alecsandri — determinat să adere la Societate în 1865, apoi Nicolae Gane, Ioan Ivanov, Mihail C. Cerchez, Mihai Cornea, Leon Negruzzi, N. Quintescu, Samson Bodnărescu, ivit și el printre cenacliști în 1866.[1]

Pe de altă parte, așa cum menționează *Procesele verbale ale „Junimii"* pentru anii 1865—1866, la 19 octombrie 1865 s-a luat inițiativa cumpărării unei tipografii prin sumele strânse pe baza cotizațiilor lunare ale membrilor de până atunci, cu scopul de „a publica gratis toate manuscriptele originale române a căror valoare se va fi constatat mai întâi de un comitet ales dintre noi" (e aici în germene, ideea viitoarei reviste a Societății), de a imprima cărți de școală, a retipări ediții epuizate de scrieri de merit, traduceri etc. Iar tot atunci, la propunerea lui Vasile Pogor, junimiștii au decis să alcătuiască „o antologie de poezii române deja publicate, a căror valoare să fie însă în unanimitate recunoscută de toți membrii societății presenți".[2]

Asemenea noi preocupări au întețit suflul de viață al ședințelor, au determinat un spor de aderenți, au lărgit meditațiile și discuțiile *de principiu*, argumentate cu multă filosofie. Nu era neglijată nici examinarea unor chestiuni foarte concrete, iar toate acestea au statornicit ceea ce s-a numit „spiritul critic" junimist. Zeflemeaua pigmenta modul de activitate intelectuală nu lipsit de mare gravitate, în fond, dar conceput ca o desfătare a spiritului cu ceva din alertețea, dezinvoltura, aerul de „petrecere" al anticelor *Symposioane* eline. Astfel, partea „instituțională" a ceea ce va apărea în ochii posterității drept *structură* plenitudinară, ivită parcă din cursul

---

[1] Cf. *Albumul Societății Junimea*, în I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 313 — 314

[2] Cf. *Procesele verbale ale „Junimii"*, în I.E. Torouțiu, *op. cit.*, IV, p. 430

firesc al lucrurilor, a „Junimii", era ca și gata constituită. Rămânea numai să se ivească și ideea „care plutea de câtăva vreme în mintea multora din noi și era foarte naturală în starea în care se găsea societatea"[1]: ideea unei publicații a Societății, „un mic jurnal literar în care s-ar tipări scrierile cetite și aprobate de societate, și în care să putem rezuma o parte din discuțiile noastre, ce prezentau un interes general"[2]. Lucru ce s-a și întâmplat într-o ședință de pe la începutul lui ianuarie 1867. Ideea înființării unei reviste a „Junimii" a emis-o atunci, în casele lui Pogor, Titu Maiorescu, iar numele cel mai potrivit, mai „fără pretenție" — după nu știu câte propuneri excentrice — l-a găsit Iacob Negruzzi: *Convorbiri literare*. Iar așa întâmplându-se, la o nouă propunere tranșantă a lui Maiorescu, făcută de-a dreptul lui Negruzzi, de vreme ce toți se codeau: „Tu ai găsit numele, tu ești dator să conduci treaba, fii tu redactorul *Convorbirilor literare*" [3], acesta a fost „căftănit mai cu voie, mai fără voie, de către Pogor cu cinul de „director" al publicației. Iar hotărârea au ratificat-o toți cei prezenți printr-o plimbare cu pompă în jurul camerei a lui Negruzzi, intonându-se în cor „*Cu caftan l-am îmbrăcat!*" Așa, într-o veselie continuă se puneau pe atunci la cale treburile grave în cele ale literaturii... Că, în substanță, oportunitatea unei asemenea voioșii transformată în stil de lucru rămânea cam problematică, — se poate vedea din *procesul-verbal a*l ședinței din 26 octombrie 1865, ținută de Maiorescu, unde stă notat printre altele: „Se procede apoi la cetirea și alegerea poeziilor pentru antologie. I. Negruzzi cetește din Donici (fabulele), Schiletty pe Alecsandri, Maiorescu pe Bolintineanu, Pogor pe Văcărescu. Din cei trei poeți dintâi se primesc câteva poesii puțin numeroase: din Văcărescu nici una, rămâindu-i meritul de a fi produs cea mai memorabilă ilaritate în toți ascultătorii"[4]. Memorabilă, memorabilă — ilaritatea aceasta! Dar și simptomatică pentru ușurătatea pe care junimiștii vor dovedi-o câtva timp față cu înaintașii. Subtilitățile, de atâtea ori și ingrate, ale condiției de „precursor", le rămâneau pentru moment străine.

Oricum, din examenul întregii poezii române anterioare a rezultat iarăși aproape pe nesimțite, firesc, programul major al „Junimii" și al *Convorbirilor literare*. El poate fi circumscris la urmărirea câtorva obiecte de prim ordin. Primul a fost definirea limpede a noțiunii de „valoare", în ordinea îndeletnicirilor spiritului, și, drept consecință practică, efortul susținut de a risipi confuzia dintre valorile cu semnificație și sferă de aplicare deosebită. De aici a derivat pornirea neîmblânzită de a combate impostura, oricât s-ar fi drapat aceasta în vestmintele bunelor intenții. A fost elaborată o întreagă strategie și tactică de a atrage în orbita preocupărilor „Junimii" toate personalitățile ce se dovediseră capabile a produce

---

[1] I. Negruzzi, *Amintiri din „Junimea"*, București, „Cartea românească", 1939, p. 86 — 87

[2] *Ibidem*, p. 87

[3] *Ibidem*, p. 88

[4] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 431

valori autentice, dar mai cu seamă de a nu lăsa în afara „Junimii“ și a *Convorbirilor...* talentele ce se anunțau pline de promisiuni în generația tânără. Exigența față de scrierile literare și științifice a fost observată în așa fel, încât aceasta să sune ca un invariabil *memento* și îndemn pentru stabilirea „*fundamentului literaturii române*“ (cum se exprima Maiorescu), adică pentru făurirea acelor opere exemplare, perene, care să dea expresie virtuților națiunii dintr-o perspectivă a universalității. Stabilindu-i funcțiile, rafinându-l cât trebuie spre a deveni eficient, folosindu-l fără menajamente înăuntrul „Junimii“ sau în afara ei, „spiritul critic“ a devenit cel mai indicat instrument pentru a pune ordine în cele ce țineau de cultură și a le grăbi propășirea. Așa se face că, din lectura în plen a mai tuturor poeților români moderni, atât de puține scrieri de-ale lor au rezistat criticismului junimist, încât *Antologia* preconizată inițial nu s-a mai putut înfăptui. În schimb, grație discuțiilor aprinse și reflecțiilor încordate pe care le-a prilejuit acest examen al literaturii de până atunci, vocația de *sintetizator*, în genere aptitudinea atât de rară de *critic de directivă* a lui Titu Maiorescu, a ajuns în acest răstimp să-și pună în evidență toate virtualitățile. Dovada e acel clasic studiu de *estetică aplicată*, numit *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Presărat cu puține exemple considerate vrednice de urmat din poezia română anterioară și cu mai numeroase ori mai apreciate pilde din cea populară, studiul a fost întregit cu ilustrări din opere de prim rang aparținând tuturor timpurilor și popoarelor. Iar ponderea a oferit-o îndeosebi comentariul casant al criticului, acele distingeri convergente vizând delimitarea „frumosului“ de „nefrumos“ care au putut părea unora elementare numai pentru că veneau cu simplicitatea marilor adevăruri pe care nimic nu le poate contrazice, nici clinti. În raport cu modesta și succinta alegație ce motiva apariția unei societăți literare numite „Junimea“ și a revistei acesteia, veritabilul „program“ îl constituia acest amplu studiu (care începuse a fi publicat din primul număr al revistei, cel din 1 martie 1867); el — *a posteriori* privind lucrurile — reprezenta o „prefață“ demnă de marea epocă literară ce i se pregătea.

În felul acesta, îndeosebi de la apariția *Convorbirilor...* înainte și datorită curajului cu care li se spunea pe nume în revistă multor lucruri care nu erau cum trebuie, „Junimea deveni numai în câțiva ani o forță spirituală organizată de care nimeni nu mai putu face abstracție. *Un monitor de opinie* care stârnea tot mai multe protestări, opoziții, contraatacuri, dar care rostea prea multe adevăruri de ordinul evidențelor pentru ca adversitățile să-i dăuneze. Dimpotrivă, îi sporeau în măsură nebănuită audiența, puneau pe gânduri pe cei din generația tânără, sfârșind prin a-i determina chiar pe oamenii de geniu ai epocii — cu excepția lui Hasdeu — să considere (între atâtea grupări efemere, confuzioniste, cu publicațiile lor prea local ori semidoct orientate) că „Junimea“ și *Convorbirile...* nu constituie un *loc ideal* de manifestare a lor, dar, oricum, unul relativ convenabil. La asemenea concluzie a ajuns întâi Eminescu, iar acesta, odată raliat junimismului cu o anume rezervă și

păstrare de distanță, i-a adus în cadrul „Junimii“ și în paginile *Convorbirilor...* și pe ceilalți emuli ai săi de geniu, pe măsură ce-i descoperea.

*

Așa fiind, cu un prestigiu în repede creștere până spre 1870, nu toți junimiștii s-au putut sustrage tentațiilor politice, deși inițial deciseseră că în Societatea lor nu se va face politică, ci numai lucru de sanificare spirituală. Întâmplându-se ca Maiorescu și, în genere, „întemeietorii“ Societății să se ciocnească chiar de la început (1863—1864) cu unii exponenți ai așa numitei „Fracțiuni libere și independente“ ieșene, de orientare liberală; opunând euforiei novatorist-improvizaționiste liberale — îndeosebi între 1866 și 1869 — tendința spre lucrul bine chibzuit, spre instituirea numai a acelor forme de viață publică „modernă“ pentru care exista sau putea fi cu certitudine creat și „fondul“ corespunzător, — junimiștii s-au găsit în situația de a reprezenta anumite tendințe politice încă înainte de a se lăsa ispitiți de politica militantă. Prea instruiți pentru a nu intui valoarea „în principiu“ a anumitor inițiative liberale, au fost împinși metodic la exasperare de modul semidoct, carierist, politicianist care prezida traducerea în fapt a acestor inițiative. Pe de altă parte, dacă obstinația boierimii conservatoare de a menține intacte cât mai multe din vechile legiuiri și stări de lucruri nu putea să le inspire aprobarea nediferențiată, un anume spirit de moderație și prudență pe care simțeau nevoia să-l opună la tot pasul inovațiilor nechibzuite sau rău aplicate îi împingea obiectiv spre poziții care se apropiau în mai mult de o privință de spiritul conservator.

Diferențe mari au existat, în această privință. Pentru Eminescu îndeosebi, iar într-o măsură și pentru Creangă, tendința marcată era de a privi problemele sociale, politice, naționale dintr-o inflexibilă perspectivă a acelui *cum s-ar cuveni să fie* toate. Așa se face că disensiuni n-au putut să apară între vremelnicul „fracționist“ liberal Creangă și cel care-și zicea „conservator“ într-o accepție cu totul aparte a termenului, — Eminescu. Ei doi, interese politice care să-i vizeze personal nu aveau de apărat și de aceea s-au situat invariabil — oricât cutare afirmație, atitudine, frază izolată din vreun articol ar părea să desmintă aceasta — la înălțimea purei poziții de *exponenți ai visului unei societăți ideale*, ai *unei lumi ideale*. Voiau lucruri *elementare*, dar *fundamentale*, adică tocmai dintre acelea care nu se prea găsesc în stare pură. Zicea, de pildă, Eminescu, în articolul *Muncă, echitate și adevăr*, publicat în *Timpul* din 9 decembrie 1882: „Din nou ni se spune, bunăoară, că dorim întoarcerea stării de lucruri înainte de 1700, că“ vorbim cu deliciu de un Domn român de sânge, înconjurat de o aristocrație istorică, ba *Românul* are chiar aerul de-a ne face o imputare din aceasta. Să ne-nțelegem; nu dorim nici una nici alta [...] Dacă ne place uneori a cita pe unii din domnii cei vechi, nu zicem cu asta că vremea lor se mai poate întoarce. Nu. Precum lumina unor stele ce s-au stins de mult călătorește încă în univers, încât raza ajunge ochiul nostru într-un timp în care steaua ce a revărsat-o nu mai există, astfel din zarea trecutului mai ajunge o rază de

glorie pentru noi, pe când cauza acestei străluciri, tăria sufletească, credința, abnegațiunea nu mai sunt. Degeaba pitici moderni ar îmbrăca zalele lor mâncate de rugină dacă nu pot umplea sufletele cu smerirea și credința celor vechi. Ci nu de ei poate fi vorba, când discutăm ceea ce se petrece în zilele noastre [...] Nu [,—] abnegațiunea, onestitatea vulgară [adică — rezultă din context — elementară — n.n.] care e dator s-o aibă orice om de rând, nu eroismul, [ci] sentimentul celei mai simple datorii, iată ceea ce căutăm în zădar la adversarii politici. Nu restabilirea trecutului; stabilirea unei stări de lucruri oneste și sobre [...] Ceea ce simțim [...] sunt relele reale care bântuie țara, rele cari nici nu au a face cu principiile conservatoare sau cu cele liberale și pentru a căror înlăturare nu se cere dialectică și oratorie, ci muncă, echitate și adevăr. Mizeria materială și morală a populațiunilor, destrăbălarea administrației, risipa banului public, cumulul, păsuirile, corupția electorală, toate acestea n-au a face la dreptul vorbind cu cutari sau cutari principii de guvernământ. Oricare ar fi guvernul și oricare vederile sale supreme, corupția și malonestitatea trebuie să lipsească din viața publică; oricare ar fi pe de altă parte religia politică a unui guvern, ea nu-i dă drept de-a se servi de nulități venale, de naturi catilinare, de oameni de nimic pentru a guverna“. Eminescu voia să zică, precum se vede, că oricât de înaintate ar fi fost ideile politice ale unui partid, ale unei societăți, ele se transformă în contrariul lor, în farsă sinistră, dacă sunt puși să le aplice oameni fără cinste și competență elementară, papagali parlamentari, netrebnici ce-și drapează nulitatea cu însemnele puterii; că ideile înaintate nu se transformă automat în *forță materială* corespunzătoare, fără oameni pe măsura lor. Este ceea ce și arată concluzia marelui poet și gazetar: „Chiar numai tendența clar formulată ca statul să fie guvernat de oameni de cea mai elementară probitate și să-nceteze de-a fi mărul de ceartă între cavaleri de industrie și de facem-treburi cuprinde un întreg program față cu aceia cari nu cred în nimic și pentru cari principiile politice n-au fost decât pretexte de-a parveni și de-a se îmbogăți“.

Și-au pierdut, își vor pierde vreodată valabilitatea asemenea recomandări? Nu, pentru că, în simplicitatea lor aparentă, ele ascund *cerințe absolute* în raport cu oamenii vii, concreți, care sunt și vor fi numai *perfectibili*, nu *perfecți* — așa cum visa Eminescu. (Iar de e să ne luăm după filosofia și etica latentă din povestiri cum sunt cele despre moș Ion Roată sau despre Isaia Teodorescu, atunci înțelegem că în același chip visa lumea și Creangă, — el fiind în această privință mai „romantic“ decât se crede). Iată de ce — a le aplica lui Creangă, dar îndeosebi lui Eminescu, nenumăratele etichete câte s-au încercat după timpuri, — ei care n-au făcut „carieră politică“ și n-au înțeles să se folosească nici într-o privință de avantajele „palpabile“ ale apartenenței la vreo grupare sau partid politic, — e o încercare zadarnică, la care ar trebui renunțat o dată pentru totdeauna. Prin partea „databilă“ a existenței lor, firește că ei erau „junimiști“. Creangă a fost „fracționist“, iar mai pe urmă a sprijinit alegerea în parlament a *conservatorului*

Negruzzi; Eminescu a fost „conservator" și redactor-șef al oficiosului numit *Timpul*, în care calitate s-a afirmat drept exponent al „criticii sociale extreme" (cum opina Ibrăileanu, în *Spiritul critic în cultura românească*) etc., etc. Însă ce mai rămâne din asemenea denominații, în lumina unui „program" de valabilitate *general* și *etern umană*, ca acela gravat cu litere de foc în articolul *Muncă, echitate și adevăr*?! Și tot astfel este, esențialmente, cazul lui Creangă sau al lui Slavici, al lui Caragiale, despre care va veni vorba — cu nuanțările ce se impun — la locul potrivit.

Junimiștii cu „platformă" au fost mai *consecvent-realiști*, în sensul nu prea elevat al termenului. Ei, delimitându-se, ce-i drept, când în întregime (P.P. Carp), când parțial (Titu Maiorescu), de boierii „ruginiți" (precum beizadea Gr. Sturdza, autorul faimoasei „petiții de la Iași" de restaurare a feudalismului secolelor anterioare), au cochetat totuși câtă vreme a dăinuit junimismul politic când cu conservatorii, când cu liberalii. În felul acesta, înregimentați după împrejurări într-o formație politică sau în cealaltă, uneori numai aliindu-li-se în anume condiții și limite, alteori făcând pentru scurtă vreme o așa-zisă politică pe cont propriu (adică alegându-se în Cameră sub înșelătoarea firmă de „independenți"), junimiștii cu avere, relații, influență câștigată pe fel de fel de căi, au făcut politică — unii (P.P.Carp, Theodor Rosetti) — încă din vremea când se înfiripa „Junimea literară", iar alții după ce au fost invitați formal de către Costaforu, în 1871, să se alăture cu arme și bagaje partidului conservator. Dintre aceștia din urmă, care au devenit deputați în Parlamentul din 1871 (V. Pogor, Iacob Negruzzi, Nicolae Gane, G. Racoviță ș.a.), mare carieră politică au făcut Maiorescu, devenit de mai multe ori ministru, iar într-un rând și prim-ministru. O aceeași carieră politică de anvergură au făcut P.P.Carp și Theodor Rosetti. Ceilalți (Negruzzi, Pogor etc.) au fost numai parlamentari (Pogor n-a devenit și ministru numai dintr-o obstinație „boemă" *sui generis*). Unii au ajuns cu vremea senatori, iar alții (George Panu, N. Gane) s-au fixat până la urmă în tabăra liberală. Toate distincțiile acestea ar putea fi mult detaliate. Monarhismul convins al lui Maiorescu, P.P.Carp, sprijinirea Hohenzollernilor și a politicii filogermane de către capii „Junimii" nu-l caracterizau și pe Eminescu. Acesta, încă de pe vremea războiului franco-german de la 1870, se delimita net de șovinismul și filistinismul prusac în scrisoarea către Iacob Negruzzi din 4/16 septembrie 1870 („*O tăcuții, gânditorii, umanitarii germani! Unde sunt ei? Vă-ncredințez că nu-i mai găsești în nici o manifestațiune a vieții lor...*"), iar în 1882—1883 nu-și cruța cu nici un prilej aluziile sarcastice la adresa lui „Carol Îngăduitorul".

S-ar putea vorbi, de asemenea, despre „evoluționismul" de tip spencerian sau buckleian pe care îl profesau junimiștii cu situații și pondere politică, despre admiterea ideii de „progres", dar fără *salturi*, îndeosebi fără zguduiri revoluționare în planul social, unde fruntașii „Junimii" apărau cu strășnicie „legalitatea". Însă Eminescu, în articolul *Revendicările țărănești*, publicat în numărul din 12 mai

1882 al *Timpului*, lua apărarea *capacității de a se răzvrăti* a țăranilor români de pe atunci — în numele „dreptului de-a avea pământ". Astfel de distincții P.P. Carp, Maiorescu, Negruzzi — „junimiști" și ei, „conservatori" ce-și ziceau *de stânga* și ei (numai că: „non idem est si duo dicunt idem"!) — n-ar fi cutezat să facă vreodată. Iubindu-și netăgăduit țara, în felul lor, al firii, intereselor proprii fiecăruia, iubind cu reală dăruire *cultura autentic românească* și lucrând o viață întreagă la modernizarea ei, junimiștii cu situații și poziții politice și le-au apărat cu strășnicie. Au alocat cu multă chibzuință, din veniturile personale, din bugetele ministerelor pe care le-au condus vremelnic, pentru „Junimea", pentru stipendiile necesare studiilor în străinătate ale unui Bodnărescu, Al.Xenopol, Slavici, Eminescu, pentru *Timpul*. Au înlesnit — când împrejurările o impuneau — slujbe lui Eminescu, Slavici, Caragiale, însă de marcată poziție subalternă, în contradicție cu meritele și cu munca acestor mari scriitori, pe care tot ei îi recunoscuseră public ca atare. Și ce se poate conchide de aici? Că fără *cadrele instituționale* create și întreținute de corifeii „Junimii" — cenaclul însuși, *Convorbirile...*, *Timpul* — poate că activitatea literară a marilor scriitori clasici ar fi avut în multe privințe de suferit. Paradoxul fecund e că, menținuți fiind în poziția de slujbași modești, iar scriitori ca Eminescu ferindu-se a cere fruntașilor „Junimii" ceva ce ar fi semănat cu favoruri și le-ar fi creat obligațiile corespunzătoare, și-au putut menține o fără de pereche rectitudine în conduita civică și în scris.

*

Dacă in „Junimea" literară și îndeosebi în cea politică sunt de surprins multe deosebiri de poziții individuale, disensiuni în anumite chestiuni concrete, opoziții de idei, de comportament, — lucrul nu vrea sa însemne că adunarea aceasta de oameni ar fi fost „întâmplătoare"; că nu ar fi semănat „orchestrei" cu care îi plăcea s-o compare Eminescu; ca nu ar fi beneficiat de ceea ce azi numim o „structură" suficient de închegată spre a atinge plenitudinea pe care o cunoaștem. Cine ar gândi altfel, ar însemna că își imaginează *structura* — inclusiv în ordinea asociațiilor cu caracter literar sau politic — drept un conglomerat de elemente ce trebuie să semene ca picăturile de apă spre a forma un *întreg*, nu să prezinte dozajul acela de asemănări și deosebiri care singur poate determina ivirea funcțiilor *complinitorii*, dinamismul, un întreg nu inert, ci în mișcare vie, în dezvoltare prin excelență *dialectică*. Or, de la cei ce au întemeiat „Junimea" și până la cei ce au întregit-o cu timpul în numeroase direcții, se verifică acea pluralitate de asemănări și deosebiri interdependente, fiecare cu funcția, cu rostul lor, care au asigurat Societății o impresionantă coeziune dinamică, spirit viu, plin de inițiativă, emulativ, combativ, înăuntrul grupării și în afara ei, determinându-l pe fiecare junimist cu înzestrare, pregătire, capacitate de muncă de la un anume nivel în sus să se știe că aparține unei aceleiași *familii* spirituale, dar să se afirme *în chipu-i propriu*. E rezultatul cel mai remarcabil și numai pe baza lui „Junimea" reprezintă în cultura

română *structura* cu cel mai ridicat grad de „integrare“ a „constituenților“ care i-au asigurat împlinirea.

„Junimea“ a străbătut câteva etape distincte în evoluția sa, identificate parțial de Tudor Vianu în capitolul monografic — cel mai temeinic de până acum — pe care i l-a consacrat în *Istoria literaturii române moderne*, I (București, Casa Școalelor. 1944). Luându-se, totuși după criterii mai curând de conjunctură decât decurgând din particularitățile devenirii ei profunde și ireductibile, Vianu crede a putea distinge o primă etapă în evoluția asociației literare ieșene ca desfășurându-se între anul întemeierii (1863) și 1874, când, devenit ministru al Instrucțiunii Publice și Cultelor în cabinetul conservator al lui Lascăr Catargiu, Maiorescu — mentorul necontestat al grupării — se mută la București. Adevărul e că acest eveniment nu afectează cu nimic activitatea cenaclului, nici profilul revistei *Convorbiri literare*, care de abia de acum înainte publică suita strânsă de capodopere ce i-au asigurat un loc nepereche între publicațiile noastre literare. De la București, Maiorescu întreține o corespondență vie cu ieșenii. Cere spre consultare unele opere controversate ce urmau să apară în revistă (de pildă nuvela *Moș Nichifor Coțcariul* a lui Creangă). Vine el însuși adeseori la Iași, nu numai la aniversările anuale ale „Junimii“, ci și cu orice prilej i se prezintă, asistând nu o dată la ședințe memorabile.

Într-un cuvânt, de la Iași ori de la București, Maiorescu supraveghează de aproape activitatea cenaclului, rămânând îndrumătorul, — simbolul coeziunii, dăruirii ei dezinteresate pentru cauza culturii românești, incomparabilei lucidități și spiritului tenace de *muncă*. Sunt atribute în temeiul cărora „Junimea“ și-a pus sigiliul pe o întreagă epocă literară. Și să nu uităm, iarăși, că la Iași ori la București fiind, Maiorescu avea un braț executor ce nu cunoștea osteneala ori descurajarea în persoana lui Iacob Negruzzi, „secretarul perpetuu“ al „Junimii“ și directorul *Convorbirilor literare*. (Acesta nu pregeta a-și îndeplini misiunea, uneori și cu prețul unor apreciabile sacrificii bănești personale.) Încât, dacă e să ne aventurăm în alunecoase chestiuni de „periodizare“, atunci nu prezența sau absența fizică din Iași a lui Maiorescu poate sluji drept reper substanțial. În unele detalii, aceasta poate fi luată în considerare, desigur. Spre exemplu, fusese vreme de vreo zece ani „lectorul“ necontestat al compunerilor ce erau supuse judecății cenaclului, prin dicțiunea lui impecabilă, „albă“, realizată în așa fel încât să nu influențeze aprecierile. Aceasta, spre deosebire de citirea tânguios-cântătoare a unui Eminescu, care a făcut să treacă drept „bună de publicat“ până și elucubrația perfidă a lui Hasdeu, *La noi*, sau de lectura malițioasă a unui Caragiale, menită să „abimeze“ chiar lucrări excelente. Alt exemplu: plecând Maiorescu, discuțiile de la „Junimea“ n-au mai avut totdeauna rigoarea *țelului* pe care știa s-o impună magistrul, alunecând nu o dată în pruderii ieftine.

Indiciul cel mai puțin discutabil pentru o eventuală „periodizare“ ni-l poate oferi chiar Maiorescu însuși, — acest constructor și strateg înnăscut în treburile

culturale. Când își începe în *Convorbiri...* seria „contestărilor“ sale, pe distanța de la *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* și până la *Observări polemice* (1869), e simptomatic lucru că marele critic numește prudent „direcția critică“ tot ceea ce ținea de prima fază a orientării, țelului, stilului „Junimii“[1]. E întâmplătoare asemenea denominație? Nicidecum. Maiorescu resimțea drept acțiune trainică a grupării ieșene, în etapa dintâi a dezvoltării, doar punerea în văzul lumii cu talent, vervă, argumentație adeseori strânsă, a unor racile ale culturii române — dar nu mai mult.

Spirit nu numai „critic“, însă — aceasta fiind marea, rara lui însușire, — ci și prin excelență „constructiv“, Maiorescu simțea limpede că prin polemici oricât de răsunătoare, de tăioase, discreditând metehne foarte reale, nu se înfăptuiseră decât *preliminariile* acțiunii junimiste. Sensul ei major „Junimea“ și l-ar fi câștigat numai dovedind capacitatea *de a pune ceva mai bun în loc.* Iar cu primele pasteluri ale lui Alecsandri (exponent, totuși, al unei generații precedente), cu „cânticelele“ lui Ioan Ianov, compunerile nu lipsite de interes — totuși dibuitoare ale marelui stil viitor — pe care le aducea de la o vreme în cenaclu Samson Bodnărescu, traducerile din Baudelaire ale lui Vasile Pogor etc., *virtuțile constructive* ale „Junimii“ încă nu se puteau proba convingător. E cazul deci de a conchide, în acord cu intuiția ratificată de timp a mentorului „Junimii“ literare, că prima ei fază distinctă de evoluție este cea dintre 1863 (anul „întemeierii“) și 1871, când Maiorescu începe a publica în *Convorbiri literare* celebrul său studiu despre *Direcția nouă în poezia și proza română.* În această etapă se creează unele foarte potrivite *instrumente de lucru* și se elaborează *principiile* de — încă latentă întrucâtva, dar nu mai puțin eficientă pe anume laturi — *filosofie a culturii,* cele *estetice, social-politice,* prin excelență *critice și polemice* ale „Junimii“. Acum se duc luptele finale pentru *limba literară* ce se impunea și pentru cea mai rațională ortografie în condițiile de atunci (*Despre scrierea limbii române,* 1866; *Limba română în jurnalele din Austria,* 1868). O mare desfășurare de forțe polemice vizează risipirea confuziei dintre *valoarea estetică* și valorile de alt ordin (îndeosebi cea *gnoseologică*), după cum și spulberarea imposturii și preconizarea unui fundament trainic al literaturii române, pornind de la puținele scrieri „culte“ dinainte apreciate ca „bune“ și de la modelul folcloric considerat „autentic“, „natural“, „sănătos“ (*O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867; Asupra poeziei noastre populare,* 1868; *Observări polemice,* 1869). Țelul principal e lupta pentru o cultură națională care să crească din realități, nu din veleități (*În contra direcției de astăzi în cultura română,* 1868), pentru aprecierea reformelor sociale ce se impuneau pornind — iarăși — de la nevoi și posibilități reale, nu de la principii abstracte, livrești, expuse dogmatic ori utopic (*Contra școalei Barnuțiu,* 1868). În fine, „firul roșu“ este impunerea drept criteriu sănătos al oricărei

[1] Cf., între altele, *Observări polemice,* în T. Maiorescu, *Critice,* vol. I, 1967, p. 138, passim.

activități spirituale a *adevărului* și *o polemică de idei*, nu *de persoane*. Renumele „criticismului" mai adesea salutar al celor din asociația literară ieșeană din această primă etapă a rămas. E ceea ce, cu prilejul unei scrisori din 23 septembrie 1881 către Negruzzi, rezumă întrucâtva Maiorescu, printr-o reflecție rememorativă: „Se vede că omul îmbătrânind ajunge a fi mai îngrijat, sau că, unde n-am mai scris nimic de vreo 8 ani, am pierdut liniștea cam impertinentă ce o aveam, când ne aflam cu toții la Iași și isbeam în dreapta și în stânga cu divina grobianitate a tinereței"[1].

Etapei de „tinerețe" a „Junimii", definită astfel — am văzut — de însuși Maiorescu, îi urmează epoca ei de glorie, de maximă strălucire, dintre 1871 și 1886. În 1871, după ce așteptase apariția a numai trei poezii de Eminescu, mentorul asociației literare ieșene începe publicarea temerarului, dar și bine-vestitorului studiu *Direcția nouă în poezia și proza română*, scos și în broșură în 1872, unde, vorbind despre „literatură în înțelesul cel mai larg al cuvântului", crede a putea prevesti că: „Pe când în lumea noastră politică neliniștea a ajuns la culme și totul pare întunecat în confuzia unor tendințe lipsite de princip, se dezvoltă alăturea cu acele mișcări nesănătoase o literatură încă june și în parte încă nerecunoscută, dar care, prin spiritul ei sigur și solid ne dă primul element de speranță legitimă pentru viitor [...] Noua direcție, în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțimânt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național". Maiorescu nu uita prudența preliminară de a sublinia că, în ceea ce privește reprezentanții, „valoarea lor nu este deopotrivă", totuși ei „sunt pe calea naturală" și suficient de numeroși, pentru ca prudenței mai vechi — de a numi „Junimea" doar „direcția critică" — să-i substituie acum denumirea (menită a stârni atâtea proteste, animozități, invidii) de „direcția nouă". În fruntea acesteia erau citați cu destul de largă argumentație Alecsandri, iar imediat după el Eminescu, acest „poet în toată puterea cuvântului", a cărui lansare și chiar „consacrare" — cu toate rezervele și ezitările pe care le ocazionau numai cele trei poezii publicate în *Convorbiri... (Venere și Madonă, Epigonii, Mortua est)* — ar justifica ele singure studiul lui Maiorescu în ochii posterității. Că magistrul „Junimii" pusese o anume precipitare în a proclama „noua direcție" (nu fără nădejdea că, astfel, ea „va fi înțeleasă și primită" mai repede „de societatea română, mai ales de juna generație"), se vede din faptul ca după Alecsandri și Eminescu nu mai sunt citați în partea consacrată poeziei decât Samson Bodnărescu, Matilda Cugler, Teodor Șerbănescu, Dimitrie Petrino, iar la „proza" literară, concepută chiar „în înțelesul cel mai larg al cuvântului", sunt enumerați într-un amestec destul de pitoresc — se vede și pentru a spori numărul „reprezentanților" — junimiști și nejunimiști ca: Odobescu, Hasdeu, Slavici, A. Xenopol, Burlă,

[1] I.E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 16

Vârgolici, I. Negruzzi, Panu, Lambrior, P.P. Carp, T. Rosetti. Iar spre a arăta că „direcția nouă“, fie și apărută, fie și dătătoare de speranță, nu poate duce la concluzia vreunui armistițiu cu „direcția mai veche“, Maiorescu își presăra studiul cu dese atacuri la adresa exponenților acesteia din urmă, încheindu-l în acest fel peremptoriu: „Critica, fie și amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susținerii și propășirii noastre, și cu orice jertfe și în mijlocul a oricâtor ruine trebuie împlântat semnul adevărului!“[1].

Ca o dovadă, s-ar zice, că „juna generațiune“ nu rămăsese pasivă la ideile și apelurile „direcției noi“, cu vreo lună înainte chiar de apariția primei părți a studiului maiorescian fuzionau la Viena cele două asociații studențești rivale, grație străduințelor lui Eminescu, Slavici, A.A. Mureșanu, și — cel puțin prin principalii ei membri — începeau a susține și difuza ideile „Junimii“. Încă din același an, datorită recomandării lui Eminescu, Slavici își făcea apariția în paginile *Convorbirilor*... cu documentatele *Studii asupra maghiarilor*. Prin *Floare albastră*, *Sărmanul Dionis* și tot ce a mai urmat până la *Doina* din 1883 — cântecul său de lebădă, Eminescu și-a publicat în această epocă de consolidare și de glorie a „Junimii“ majoritatea operelor ce a crezut de cuviință a aduce la cunoștința publicului, — adică o suită de capodopere care a confirmat și întrecut incomensurabil prevestirile maioresciene de la 1871. In 1875, Eminescu introducea la „Junimea“ pe Creangă, ale cărui povești, povestiri, precum și primele trei părți ale *Amintirilor din copilărie* au apărut — cu câteva excepții — în *Convorbiti*..., între 1875 și 1882. În 1876, Maiorescu instituia o filială bucureșteană a „Junimii“ mume, mai pestriță, mai mondenă și — evident — mai superficială. Aici, încă de prin 1877, Eminescu îl aduse și pe Caragiale, încheind în felul acesta ceea ce începuse prin consolidarea pe dinăuntru a Societății, — în sensul că toți marii noștri clasici au participat la lucrarea „Junimii“ în epoca ei de glorie. De la *O noapte furtunoasă* (1879) și până la *D-ale carnavalului* (1885), grandioasa tetralogie comică a celui mai mare dramaturg român a văzut și ea lumina tiparului tot în paginile *Convorbirilor literare*. Iar paralel, de la *Popa Tanda* (1875) înainte și multe din cele ce au intrat în volumul *Novele din popor* din 1881, o mare parte a nuvelisticii lui Slavici tot prin *Convorbiri*... a ajuns mai întâi la cunoștința publicului celui mare. Compunerile lirice ale lui Anton Naum, ale Veronicăi Micle, proza lui Nicolae Gane și a lui Iacob Negruzzi, lucrările de istorie, filologie, lingvistică ale lui A. Xenopol, Cihac, Al. Lambrior, Vasile Burlă, George Panu, Ștefan Vârgolici, apoi lucrările de filosofie materialistă ale lui Vasile Conta, traducerile din poeții antici ale lui D.C. Ollănescu-Ascanio ori fragmentele din Schopenhauer ale lui Maiorescu etc., etc. apar și ele în revista „Junimii“. Aproape că nu există operă însemnată a epocii — fie că aparține generației tinere, fie celei vârstnice în deplinătatea cuvântului, care să fi văzut lumina tiparului altundeva. (Alecsandri în *Convorbiri*... a continuat să-și

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 157, 158, 211, 213, passim.

publice pastelurile, mari poeme epice precum *Dan — căpitan de plai* și *Dumbrava Roșie*, piesele *Despot Vodă, Fântâna Blanduziei, Ovidiu,* iar Ion Ghica — *Scrisorile*...).

Iată de ce nu se poate tăgădui că, în deceniul al optulea și o jumătate din cel de al nouălea al secolului trecut, „Junimea" e veritabilul arbitru al culturii române în materie de gust. La porțile ei bat noile talente — chiar când debutează aiurea — ca Duiliu Zamfirescu, George Coșbuc. Contestațiile din partea grupărilor sau publicațiilor rivale — de la cele din *Revista contimporană* de pe la 1873, până la cele din *Românul* de pe la 1876 și de mai târziu, de la *Literatorul* din anii 1882—1883, de la *Telegraful român* etc. — nu încetează nici o clipă. Însă recunoașterile nu întârzie prea mult să se arate. La 1 iulie 1882, o ședință festivă a „României June" din Viena era închinată „Junimii", rostindu-se mari cuvinte de elogiu la adresa „direcției noi" și a întemeietorului acesteia, recitându-se *Scrisoarea III*, conferențiindu-se în chip special despre *Scriitorii de la „Junimea"* . Se poate deduce, așadar, că toți junimiștii cât de cât de seamă apucaseră să-și vadă intrarea în istorie... E de relevat, în fine, că prin înființarea de către Slavici, în 1884, a *Tribunei* din Sibiu și a suplimentului ei literar, o nouă grupare-satelit a vechii „Junimi" își făcea apariția la orizont, iar rolul acesteia în difuzarea celor mai rodnice idei junimiste printre transilvăneni n-a fost deloc neglijabil.

În 1885, Iacob Negruzzi sfârșește prin a se muta și el la București, luând și *Convorbirile*... cu el. În 1886, prin articolul-bilanț *Poeți și critici*, Maiorescu conchidea voalat că acțiunea-i „îndrumătoare" se încheiase, în esență, de vreme ce prin „Junimea" și prin *Convorbiri*... fuseseră impuse „modelele" visate de dânsul inițial, capodoperele care „vor curăți de la sine atmosfera estetică vițiată..."[1]. În evocarea *Leon C. Negruzzi și „Junimea"* , din 1890, cel ce fusese mentorul ilustrei societăți literare mărturisea că „acum putem vorbi de ea ca de un lucru trecut"[2]. Din subtextul unor asemenea scrieri, difuz străbate presentimentul că însăși Marea epocă se încheiase, de vreme ce „fundamentele" clasicității literare fuseseră puse în câmpul literelor române. Ceea ce era exact în multe sensuri. Creangă, într-o scrisoare către Iacob Negruzzi din 1885, răspunsese cu o iritare abia ascunsă că nu are nimic pentru *Convorbiri*... unde nici n-a mai publicat vreodată, iar într-o scrisoare din 1887 către Maiorescu se văita moldovenește pe tema lui „ubi sunt": „În sfârșit, vinerea trecută 18 spre 19 m-am culcat iarăși afară după obicei și pe la câte ore voi fi adormit nu știu, dar știu că am adormit gândindu-mă cu jale mare la societatea „Junimea" și ce mai este ea acum!" etc. Într-adevăr, ce mai putea fi „Junimea" de obârșie, cea ieșeană, fără „*Convorbiri literare?!*" Dar ce mai putea să reprezinte chiar și „Junimea" bucureșteană, unde pătrundeau și dădeau tonul tineri universitari ca P.P. Negulescu, Mihail Dragomirescu, Nicolae

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 286
[2] *Ibidem*, p. 357

Petrașcu, G. Bogdan-Duică, Simion Mehedinți, Ion Petrovici, mulți alții? Însuși Iacob Negruzzi, tenacele Negruzzi, obosise, asociindu-și un comitet — dintre tinerii junimiști — la conducerea *Convorbirilor literare,* iar din 1895 lăsa revista numai în seama comitetului. Caragiale, după 1890, se depărtă de junimiști; Panu o făcuse cu mult înainte (1881), Nicolae Gane o va face mai târziu, Coșbuc, Vlahuță — după o trecere pe l*a Convorbiri...* — își vor căuta și ei locuri mai prielnice de afirmare. Iar toate acestea ce vor să însemne? Că dacă, în esența ei, Epoca marilor clasici — iar odată cu ea și *structura* „Junimii“ — începuseră să se destrame pe la 1885—1886, dispariția unui atât de viguros organism nu putea fi subită și nici completă, adică neputând odrăsli ramuri de orientare ce încercau a se potrivi vremurilor noi. E ceea ce se întâmplă de pe la 1886 înainte, cam două decenii, până la apariția ca atare a sămănătorismului și a poporanismului.

*

Așadar, iată-ne ajunși în momentul câtorva necesare concluzii: să fi fost „Junimea“ o „adunare întâmplătoare de oameni“, numai fiindcă păreau atât de diferiți unii de alții? Nu cumva așa li se și cade sa fie veritabilelor personalități? Ar fi avut „Junimea“ — considerată global și în părțile-i constitutive — acea „sarea spiritului“ de incomparabil gust și astăzi, dacă în cenaclu nu și-ar fi găsit locul, așa deosebiți cum păreau, membrii de vază și mai nebăgați în seamă ai Societății? Să ni-i rememorăm o clipă, așa cum se vor fi urmărit cu interes unii pe alții, cu nu știu ce simpatie ocultă, în timp ce stăteau la sfat prin colțuri în așteptarea săptămânalei ședințe, neștiind mai nici unul ce surprize le va mai aduce. Iată-l pe aparent glacialul, dar în fond afabilul, urbanul, cu ochii scânteietori de inteligență și de încordată stăpânire de sine Maiorescu, alături de mereu bine dispusul, „sacul cu minciunile“, însă de fapt atât de gospodărosul Iacob Negruzzi. Sau iată-l, alături de intim colocvialul, plinul de delicatețe și de generozitate Theodor Rosetti, pe „boemul“ ghiduș (în fond, un mare neliniștit și nemulțumit de sine însuși) Vasile Pogor, cel mimând tihna, „kieful“ oriental, tologit pe divanuri și aruncând cu perne în „gogomani“. Iată-l pe omul parcă veșnic somnoros și plictisit, dar cu nu știu ce nimb tragic învăluindu-i ființa și încordând cu angoasată nedumerire privirile asupră-i, care răspundea la numele de Eminescu, alături de „vârtosul glumeț“ (cum îl numise Maiorescu odată), mătăhălosul, parcă greoiul, dar cu ochi cărora nu le scăpa nimic și cu un abia perceptibil zâmbet ironic-bonom în colțul gurii, Ion Creangă. Pe „cinicul Caragiale“ (cum îi zisese de la o vreme Eminescu), bravând prin astă postură durerea fără nume de a fi fost croit de natură în așa fel încât să nu-l rabde ochii și inima de a nu se lua în tot momentul de piept cu prostia masivă, proliferantă, parcă îl vedem alături de veșnic sârguinciosul „elev“ Slavici, ascultând cuviincios și pe proști, și pe deștepți, privindu-i drept în ochi cu aerul de a nu-i fi priceput, însă limpezind ca puțini alții, în retortele complicatei sale ființe, cele observate și auzite. Și iată, alături de „bine-hrănitul“ și binedispusul

Caragiani, pe neduhliul de Paicu, iar mai într-o lature, făcându-se că nu trage cu urechea la ce spun unii-alții, pe rușinosul, „pudicul Naum“, cel ce roșea la fiece glumă de „pe ulița mare“. Alături de belicosul, cam lătrătorul, dar nici într-un caz lipsitul de perspicacitate și de spirit George Panu, îi zărim ca printr-o pânză de amintiri pe ceilalți doi „români“, Lambrior și Tassu. Pe „prozaicul“ Nicu Gane, crezut de cenacliști — mai în glumă, mai în serios — bun să se eternizeze în îndeletnicirile de primar al „Eșilor“, să asude pavând el însuși ulițele mai de margine sau dregând felinarele sparte cu praștia de către copii, nu să le citească fioroase istorii cu haiduci, — ni se năzare a-l vedea șezând lângă „șeful caracudei“, vrednicul și tăinuit-sentimentalul Miron Pompiliu. Sau iată-i, strânși unul lângă urechea celuilalt pe...

Numărul junimiștilor, varietatea felurilor de a fi, isprăvile de aievea sau cele săvârșite cu pana au fost prea numeroase spre a putea fi înghesuite într-o asemenea trecere în revistă recapitulativă. Ea nu poate avea alte pretenții decât de a mai sublinia o dată *unitatea* în *varietate* care a imprimat atâta viață, farmec, eficiență a lucrului săvârșit cu voioșie în mirifica „Junime“. Rar un fenomen de asemenea proporții și răsunete colective, ivit parcă nu se știe când și cum, dar care să poarte cu atâta nedesmințită prin timp evidență pecetea *necesității istorice!*. Dincolo de pitorescul de suprafață, tot ce se făcea la „Junimea“ — bun sau rău — era de proporții, conceput din înălțimea unei viziuni globale a lucrurilor, sintetizatoare, păzind exigența, voința — clasicistă, în fond — de a te limita la nevoie, dar numai pentru a construi solid, înlăturând strâmba judecată sau fapta bicisnică printr-o ironie. Iar de se impunea — prin câte un „În lături!“ nemenajator era deschisă cale în toate chipurile numai valorii sau la ceea ce în epocă putea fi estimat ca valoare.

Așa fiind, deși vom vedea că în fapt junimiștii de toată mâna s-au încercat în cele mai variate stiluri artistice, au vehiculat crezuri literare și extraliterare derutant de variate, — denotând totuși prin asta numai refuzul îngustimilor sectare, un fel de „eclectism luminat“, — liantul care a operat asupra tuturora a fost *nostalgia clasicității*. S-ar zice că, în cazul lor, se verifică mai cu prisosință ca oriunde adevărul că trebuie să fii suficient de „romantic“ spre a urmări, a prețui, a înfăptui cu suprema râvnă într-un „stil al clasicismului permanent“. Fără a se pierde în speculații fără sfârșit, conceptul de „clasicitate“ implica pentru junimiști ideea primordialului, intuițiile arhetipale care i-au ferit de cochetăria cu rafinamentele de stil decadent, le-au inculcat un fel de ură parcă organică în raport cu orice mimetisme, i-au consolidat în atitudinile antidogmatice și antiepigonice. Dacă pentru un Goethe — după care Maiorescu (și nu numai el) s-a călăuzit în atâtea privințe — e „clasic“ ceea ce smulge exclamația de „excelent!“, atunci noi, cei din posteritate, putem zice, privind spre lucrarea „Junimii, că „excelența“ aceasta e și „nouă“ în afara oricăror programatisme. E de o noutate permanentă, *deschisă*, potrivit naturii lucrurilor. Astfel se explică, desigur, puținul interes acordat de

junimiști curentelor novatoare din apusul Europei. Le considerau, fără îndoială, *la locul lor* în niște literaturi ce-și câștigaseră de multă vreme fundamentele lor clasice, însă li se păreau inoportune la noi — într-un moment când toate eforturile puteau și se cuvenea să conveargă spre a ne găsi *măsura proprie*, propria clasicitate.

Li s-a zis adeseori junimiștilor că ar fi fost niște *nihiliști* în raport cu tot ce nu înfăptuiseră sau n-aveau de gând să înfăptuiască ei. Însă „nihilismul" acesta, real în mai mult de o privință și comportând distingeri de la caz la caz, era de mai numeroase ori decât se crede de *ordin tactic*. Spre a atinge un mare obiectiv, nemaipropus înainte, exagerezi totdeauna din rațiuni psihologico-polemice. Și, pe atunci, nu se putea evita polemica, uneori acerbă, față cu aspirațiile generoase, dar subminate uneori cu diletantism ale înaintașilor. Polemici au trebuit să fie adeseori junimiștii din sentimentul că nu veneau numai cu a*spirația*, dar și cu *știința* de a crea valori nefriabile.

TITU MAIORESCU

I. CRONOLOGIE

Prodigiosul înaintemergător al „Epocii marilor clasici“ s-a născut la 15 februarie 1840, în Craiova, dându-i-se numele de *Tit-Liviu*. Tatăl criticului, Ioan Maiorescu (1811—1864), transilvănean din satul Bucerdea-Grânoasă, se numea de fapt „Trifu“. Însă, amintindu-și de la o vreme că e rudă dinspre mamă cu Petru Maior, a început să semneze — tatonând — întâi *I. Trifu Maioreanu*, apoi *I. Maior*, *I Măiorescu* și în fine *I. Maiorescu*. Studiase la Blaj, Cluj, Pesta, Viena, spre a deveni cleric, dar până la urmă optă pentru cariera didactică. În 1836, trecea în Valahia, ca profesor suplinitor la școala din Cerneți, devenind după un an „profesor și inspector la Școala centrală din Craiova“. Se căsătorise între timp cu Maria Popazu (1819—1864), brașoveancă, soră cu Ioan Popazu, protopop local, apoi episcop al Caransebeșului. La 1838, avu o fiică, pe Emilia, viitoarea doamnă Humpel, de o precoce și nedesmințită vocație pedagogică, asemeni tatălui și fratelui mai mic cu doi ani. Alți copii Ioan Maiorescu n-a avut — și e de presupus ca împrejurările frământatei sale existențe l-au împiedicat să se gândească la sporirea familiei.

1840—1851. Datorită caracterului dârz, Ioan Maiorescu — etic până la rigorism, rău de gură — izbuti foarte curând să se învrăjbească întâi cu profesorimea și clerul local, apoi cu Eforia munteană. Aderând la tabăra celor ce umblau să-l răstoarne, sfârși prin a fi prigonit și de domnitorul Alexandru Ghica. A fost scos din slujbă și expulzat din locurile de obârșie, de peste munți. Așa, la doi ani, Titu, deodată cu întreaga familie, începu fără voie *călătoriile* ce pentru moment însemnau mai degrabă *pribegie*, dar care pe urmă nu i-au displăcut viața întreagă. Nelăsător, fără astâmpăr, Ioan Maiorescu nu rămase multă vreme la Brașov, unde poposise după darea afară din slujbă. În același an, 1842, devenea profesor la Seminarul „Veniamin Costache“ din Iași, dar nu putu să se împace cu rectorul Filaret Scriban. După înduplecările de rigoare, Eforia valahă îl reintegra la 13 august 1843 în postul lui inițial și astfel, la vârsta potrivită, Titu își începu cursul primar. Nu izbuti să-l termine, iarăși datorită tatălui său. Acesta, vajnic participant la revoluția de la 1848, fu trimis ca agent al guvernului revoluționar pe lângă Dieta statelor germanice din Frankfurt. Soția sa, Emilia, Titu, luară iar calea

pribegiei spre Transilvania — când se văzu că revoluția va cădea, — adăpostindu-se de furia luptelor ce continuau peste munți în localitatea mai ferită Vingard. După liniștirea lucrurilor, plecară la Brașov, unde Titu absolvi cursul primar la școala lui Ioan Barac. Rezultatele, după anterioarele peripeții, n-au putut fi prea strălucite. Clasa I a Gimnaziului român din Brașov, înființat de unchiu-său Ioan Popazu în 1850, Titu o absolvi însă remarcabil, el fiind delegat să țină o alocuțiune de mulțumire ctitorilor școlii la festivitatea din 21 iulie 1851.

1851—1861. Un deceniu, adică între unsprezece și douăzeci și unu de ani, Titu Maiorescu și-l petrecu printre străini, ocupat cu studiile liceale și universitare. Lucrul se explică prin aceea că Ioan Maiorescu nu se putea întoarce pentru moment în Muntenia și — *pro pecunia,* dar nu numai — își găsise deocamdată un post de translator la Ministerul de Justiție din Viena, unde își aducea prin septembrie 1851 și familia. În octombrie, tatăl îl înscria pe Titu în așa-numitul Gimnaziu academic, o anexă pentru externi a Institutului „Theresianum", unde după vreo lună i se recunoscu acestuia anul de studii la gimnaziul din Brașov și fu admis în clasa a doua. Fiind acest colegiu de veche faimă și foarte costisitor, pe ce fonduri se bizuia Ioan Maiorescu atunci când își înscria fiul într-o școală a fiilor de conți și marchizi? Numai pe salariul său de translator — nici într-un caz. Știri ieșite treptat la iveală au dovedit că, de-a lungul studiilor feciorului, s-a înlesnit cu o bursă obținută de la Blaj, din așa-numitul „fond Ramonțai", inclusiv o alta și diferite ajutoare laterale obținute de la Eforia școlilor din Muntenia[1]. Lucrul deveni cu deosebire necesar de prin 1856 înainte, când, învinuit încă de pe la 1854 ca pledează mai mult decât s-ar fi cuvenit cauza românilor din Principate, Ioan Maiorescu se pomeni „pensionat" fără să i-o fi cerut vârsta, adică de fapt pus în disponibilitate. O vreme, își umplu cu ce s-a priceput timpul de „pensionar" (un *Vocabular istriano-român,* niște impresii de *Itinerar în Istria* ș.a.). După înfăptuirea Unirii Principatelor, Ioan Maiorescu era numit profesor la Colegiul Sf. Sava, apoi director la Eforia Instrucțiunii Publice, de unde în 1861 se văzu silit să-și dea demisia, fiindcă voia să împiedice comercializarea cam oneroasă a unor abecedare de-ale lui Heliade. Avea cincizeci de ani, i se lăsase catedra de la Sf. Sava, însă i se urâse grozav de viață. Sfârși prin a se îmbolnăvi grav (probabil o ciroză) și, cu toate că Al. Odobescu îl numi în 1863 printre întâii profesori ai Școlii superioare de litere (devenită în 1864 Universitatea bucureșteană), pe Ioan Maiorescu era prea târziu să-l mai consoleze ceva. Onest, pregătit în tot ce făcea, intransigent cu slăbiciunile, superficialitatea, modul ignar de a fi al atâtora de care se ciocnise și avusese curajul de a încerca să-i îndrepte ori să-i sancționeze, muri la numai cincizeci și trei de ani (24 august 1864). Soția, legată trainic de el prin fire, deprinderi, convingeri, nu-i supraviețui mai mult de trei luni (23 noiembrie 1864).

Va fi meditat suficient fiul la destinul părintelui, cu care, aparent, n-a fost niciodată în legătură sufletească mai strânsă, deși — sau probabil tocmai de asta —

[1] Cf. I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. VI, p. 1—3, 453 passim

îi semăna în atâtea privințe? Să lăsăm faptelor dreptul de a răspunde. La „Theresianum“, în luna de probă necesară pentru a se decide dacă noul elev trebuia sa rămână în prima clasă, ori putea fi trecut în cea de a doua, lui Titu nu-i va fi fost de fel ușor. Fără titluri nobiliare — în această ambianță a fiilor de conți, baroni, marchizi —, privit de sus de către aceștia, putând conversa încă numai aproximativ în limba germană, un acut sentiment de singurătate, de părăsire, trebuie să fi copleșit inima adolescentului. Luat în râs la lecții[1], evitat în timpul liber de simandicoșii colegi, o veritabilă „traumă constructivă“ (dacă se poate zice așa) îl determină pe adolescent să persevereze într-atâta a se deprinde cu limba lui Lessing și a lui Goethe, încât la finea clasei a doua i se recunoscu a fi alcătuit cea mai bună compoziție în acest mult complicat idiom și a se fi situat printre „eminentiști“. Situația se menținu și în anii următori, 1852/53—1855/56, ea putând fi judecată și înțeleasă retrospectiv îndeosebi pe baza acelui singular *Tagebuch* început în noiembrie 1855 și continuat până în ultima lună a vieții, precum și ajutându-ne cu masivul *Epistolarium* în patru volume dintre 24 octombrie 1856 și 25 ianuarie 1859. O *Efemeridă* cuprinsă în primul din cele patruzeci și patru de caiete, câte cuprinde *Jurnalul*, ne instruiește de pildă, asupra numeroaselor piese de teatru și a altor spectacole văzute de Titu între 1845 și 1855, adică de la ... cinci la cincisprezece ani. E o dovadă că părinții dovediseră înțelegere pentru ceea ce s-a numit adeseori „precocitatea“ maioresciană, stimulând-o în câte feluri se putea.

La „Theresianum“, după marile greutăți dintâi, altul poate ar fi dat bir cu fugiții. Însă Maiorescu înțelese numai că va trebui să se pregătească pentru o lungă bătălie, adoptând mentalitatea lui „labor improbus“, nu pe cea „a unui bucher suficient și inuman de serios“[2], cum a opinat G. Călinescu. „Bucherii“ nu se călăuzesc după teoria — de la început intuită, grație întregii alcătuiri maioresciene — a „formelor fără fond“! Și nu își notează în *Jurnal* (cum face Maiorescu la 11 martie 1866), — din perspectiva unei națiuni abia intrată în orizontul istoriei moderne a Europei, însă neluată în seamă, — asemenea juvenil-exasperate legăminte: „O să le arăt eu măgarilor de vienezi ce e un român“[3]. Date fiind împrejurările amintite, rostul primordial al *Jurnalului* nu putea fi decât cel similar unei busole; era un plan de continuă organizare cât mai potrivită a muncii, a conduitei, un neîntrerupt bilanț critic retrospectiv și prospectiv, un instrument de autoflagelare când puterile minții păreau să se împuțineze ori să se lase în derivă, sub presiunea deceptiilor, a neînțelegerii celor din jur. Așa fiind, Maiorescu nu putea fi un „bucher“, ci numai un adolescent care a priceput de timpuriu că singura lui libertate veritabilă era de a înțelege și de a urma glasul necesității. O și spune lămurit în *Tagebuch* de mai multe ori, modificând de fiecare dată formulările, nu

---

[1] Cf. Soveja, *Titu Maiorescu*, București, 1925, p. 19

[2] Cf. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1941, p. 343

[3] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. I. Rădulescu-Pogoneanu, București, Socec, 1937, p. 36

și ideea ce-l călăuzea. Astfel, i s-a reproșat că umbla după note mari cu orice preț, ceea ce nu este adevărat. Într-o însemnare de la 1—3 iunie 1856, el arată ca ar fi bine să ia note mai mari decât cele pe care le prevedea în perspectivă imediată la matematici și istorie naturală, dar specifică imediat: „Mie nu-mi pasă de nemica ce oiu căpăta, dar e pentru cei de acasă“[1]. Altă dată, la 19 mai 1856, vorbind de un coleg al său de vreo șaptesprezece ani, Wilhelm Scherer, ulterior vestit istoric al literaturii germane, îl elogiază în *Jurnal* pentru că „vrea să studieze și el filosofia și filologia“, subliniind imediat că „nu studiază pentru testimoniu, ci pentru că vrea. El se ocupă, ca și mine, afară de obiceiurile scolastice“[2]. În *Jurnal,* Maiorescu se îndeamnă mereu cu „Răbdare, răbdare!“ Socotește cu năduf că „mai sunt numai 9 luni încă“ până la examenul de maturitate și se încurajează cu câte un „să am numai examenul de maturitate în urma mea, această copilărie ce, vrând-nevrând, trebuie făcută împreună cu alții!“ Totul, gândindu-se la marele țel ulterior: „Trebuie să încep să studiez viața“[3]. Colegianul reflectează de pe acum în mai multe feluri la studiile superioare esențiale (cum îi va scrie tatălui său mai târziu) „pentru existința statului nostru“[4]. Într-o notă de la 24 ianuarie 1856 — adică la numai șaisprezece ani —, consideră că, spre a fi util „existinței“ statului român, trebuie să se facă „doctor de două grade (filosofie și iura)“[5].

Din octombrie 1856 și până la sfârșitul lui iulie 1858, când își trecu examenul de maturitate, Maiorescu locui ca „intern“ la „Theresianum“, într-o izolare și încordare a studiului care nu-i putea oferi decât astfel de satisfacții (premergătoare, de altfel, celor de o viață întreagă): În școală sunt pretutindeni stimat și lăudat de profesori, de conșcolari absolut stimat, pe lângă asta însă de către doi din ei iubit, dar de cei mai mulți dintre ceilalți urât“[6]. „Întâiul în toată școala“ în ultimii doi ani de studii, a fost declarat sef de promoție la trecerea examenului de maturitate, în 31 iulie 1858, primind premiul chiar din mâna ministrului Thun, după ce ținuse o apreciată orație în limba latină.

După vacanța petrecută între ai săi, la Brașov, Maiorescu lua la 27 octombrie 1858 calea Berlinului, în vederea studiilor superioare. Plecase acolo cu gândul de a absolvi „în 3 ani ceea ce alții absolvă doar în 5—6“[7]. Superficialitate, în toate acestea, cum au opinat unii? Mai curând dificultățile materiale ale familiei, în raport cu traiul costisitor pe care îl presupunea atunci șederea ca student într-o mare capitală occidentală. Așa se explică de ce, din 10 decembrie 1858 înainte, Maiorescu deveni meditator, cu șase taleri pe lună, pentru patru din cei vreo nouă

---

[1] *Ibidem*, vol. I, p. 45 — 46
[2] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 43
[3] *Ibidem*, vol. II, p. 95
[4] T. Maiorescu, *Epistolarium*, vol. II, caietul 29
[5] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 20
[6] *Ibidem*, vol. I, p. 86
[7] Cf. scrisoarea din 3 aprilie 1859 către Ioan Maiorescu, în *Epistolarium*, vol. II, caietul 21

copii ai profesorului de drept Daniels de la Universitatea din Berlin, iar de la 30 ianuarie 1859 intra ca profesor de franceză în familia consilierului juridic Kremnitz, cu a cărui fiică mai mare, Clara, se va căsători mai târziu. La Universitate, fostul colegian de la „Theresianum", care se ocupase mai mult de studierea principalelor limbi antice și moderne, de filosofie, de logică, de marile literaturi ale lumii, începu — la sfatul tatălui său — să se ocupe și de lucruri trebuitoare pentru asigurarea unei cariere practice, cum era dreptul. Însă fără să-și neglijeze pasiunile mai vechi. Așa, Titu Maiorescu hotărî să studieze zece materii („colegii"), adică numărul cel mai ridicat pe care îl permitea regulamentul. Iată-le, înșirate la 23 noiembrie 1858 într-o scrisoare către Ioan Maiorescu: „1. Instituțiuni romane; 2. Istoria dreptului roman; 3. Preceptul civil roman (la prof. Rudolf); 4. Enciclopedia și metodologia juridică (la prof. Schmidt); 5. Economia națională (la prof. Riedel); 6. Psihologia (la prof. Trendelenburg); 7. Istoria veche (la prof. Raumer); 8. Paralela între Plato, Spinoza și Hegel (la prof. Helfferich); 9. Tucidide, tradus și explicat latinește (la prof. Mullach); 10. Satirile lui Perseu explicate (la prof. Berrary)"[1]. Și mai deslușitoare este scrisoarea din 3 aprilie 1859: „ Aș îmbrățișa cu aceeași plăcere o carieră sau alta [adică sau dreptul sau lingvistica — n.n.]... dar starea Principatelor nu va permite, în mai puțin de 20 de ani, măcar să visăm la un studiu eficace al limbilor [matură, profetică opinie, la un tânăr de numai nouăsprezece ani, dacă ținem seama că, spre exemplu, *Principiele de filologie comparativă ario-europea* ale lui Hasdeu apăreau abia în 1875 — n.n.]. În afară de asta câmpul de activitate este atât de imens în țara noastră, încât trebuie să ne divizăm forțele; mi se pare că științele care nu au un caracter oficial sunt sortite eșuării la transilvăneni, în timp ce românii care au fericirea să fie născuți în Valahia au de a folosi toate forțele lor spre îmbunătățirea legilor. Eu sunt unul din ei — și astfel m-am decis pentru o carieră de stat și particulară în economia națională, dreptul internațional (le droit des gens) și filosofia dreptului. Voi urma fără îndoială cursul lui Bopp timp de un semestru, dar numai pentru a avea în mare o idee despre desfășurarea limbilor moderne și pentru a cunoaște literatura acestei științe comparative, introdusă de el, pentru a putea în fond, să mă ocup de ea în caz de nevoie. [Ce divinație! Procedând altfel, ar fi cioplit Maiorescu la 1866 lespedea de mormânt a etimologismului și fonetismului extrem, acea atât de erudită și de oportună *Despre scrierea limbii române*" ?! — n.n.] [...] În rest, trebuie sa sacrific tot timpul meu liber limbilor moderne. Termin franceza [...], mă aplec acum asupra limbei italiene și apoi asupra celei engleze"[2].

Poate îndemnat și de către cei din familia Kremnitz, unde cu vremea devenise un obișnuit al casei, dacă nu convins și de faptul că personalitatea îi era formată într-atâta — încât era în stare să studieze cele de trebuință și singur, Maiorescu încerca să se descotorosească de „trieniul" prevăzut în regulamente

---

[1] Cf. *Epistolarium*, vol. II, caietul 17
[2] *Ibidem*, vol. III, caietul 35

înaintea prezentării pentru doctorat. Bizuindu-se pe faptul că în ultimii doi ani petrecuți la Academia theresiană urmase temeinice cursuri de filosofie cu herbartianul Hermann Suttner, Maiorescu făcu în primăvara lui 1859 o cerere către rectoratul Universității berlineze, cerând o echivalare a frecvenței pentru acești doi ani, gândind că în vară, cu anul de cursuri frecventat la Berlin, va avea trieniul necesar prezentării unui doctorat în filosofie. Cererea îi fu refuzată. Maiorescu, nedezarmând, descoperi atunci că — așa cum îi va sugera mai târziu lui Eminescu — la unele Universități germane mai mici, din provincie, regulamentul nu era atât de strașnic în privința plictisitorului „trieniu". Ca urmare, intră în corespondență cu decanul Facultății de filosofie de la Universitatea din Giessen, profesorul Schäfer, repetându-i argumentele cu frecventarea unui curs de filosofie la „Theresianum" și cu absolvirea faimosului colegiu ca *Primus omnium*. La numai câteva zile primi răspuns că i se va recunoaște frecvența necesară depunerii doctoratului, dându-i-se și alte lămuriri mai tehnice, așa încât peste două luni putea să noteze în *Jurnalul* său: „La 26 iunie 1859 am trecut doctoratul la Giessen, la ora 6 seara; jucărie"[1]. Că totul fusese o „jucărie", — iată un lucru care n-a prea convins pe cercetătorii operei lui Maiorescu, un Tudor Vianu, alții. În orice caz, sprijinindu-se pe o afirmație a biografului Simion Mehedinți, aproape toți, până la George Ivașcu (redactorul capitolului despre Maiorescu din volumul III al tratatului academic de *Istoria literaturii române*, 1973, p. 86, inclusiv Eugen Lovinescu, în monumentala-i monografie, la p. 76), credeau că la Giessen tânărul ar fi susținut o teză redactată în limba latină și intitulată *De philosophia Herbarti*. Mai prudenți decât istoricii literari s-au dovedit cercetătorii de formație filosofică, atâta vreme cât însuși Vianu recunoscuse în temeinicul lui studiu despre „Junimea" că: „investigațiile întreprinse la Giessen nu m-au putut duce însă la găsirea tezei lui Maiorescu și nici la vreo indicație, în actele Universității, despre vreo teză cu acest subiect sau chiar despre vreo lucrare oarecare prezentată ca dizertație inaugurală"[2]. La rândul său. I. Brucăr, reeditând în anii celui de-al doilea război mondial *Logica* lui Maiorescu, precizase în studiul introductiv: Filosofia [el, Maiorescu — n.n.] a urmat-o la Berlin, iar doctoratul și l-a luat la Giessen în 1859 cu o disertație: *De philosophia Herbarti*, sau mai probabil despre *Relațiune*" [3]. De ce „mai probabil" — și nu *sigur?* Îi lipseau lui Brucăr documentele suficiente. El trebuie să fi cunoscut doar ceea ce adăuga I. Rădulescu-Pogoneanu în 1937, la sfârșitul primului volum de *Însemnări zilnice* (sau poate chiar manuscrisul respectiv), adică acele „două foi de carnet răzlețe scrise de critic prin 1860—1861 și cuprinzând lucrările ori conferințele lui de până atunci, — între acestea, pentru anul 1859, figurând la

---

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit. p. 119

[2] Cf. *Istoria literaturii române moderne*, vol. I București, Casa Școalelor, 1944, p. 174 — 175

[3] Cf. T. Maiorescu, *Logica*, București, 1940, p. 9

numărul 3: προστι *(Relațiunea). Disertație filosofică.* Luat doctoratul la Giessen"[1]. Însă, cum se poate afla din *Epistolarium*, într-o scrisoare din mai 1859 către decanul Facultății de filosofie din Giessen, Maiorescu îi cerea îngăduința să se prezinte la examenul de doctorat cu „o expunere orală liberă în limba germană". În continuarea scrisorii, Maiorescu era cu totul limpede: „Ca obiect al disertației mele aș dori să aleg «Relația», unde ar trebui să-și găsească locul o originală deducere a părților filosofiei, ca și o nouă împărțire a logicii"[2]. Să mai amintim câteva date care spulberă definitiv îndoiala că dizertația de la Giessen ar fi fost *scrisă* (există doar o „schiță" de expunere), nu *orală*, și că ar fi tratat *De philosophia Herbarti*, nu despre *Relație*. Dintr-o scrisoare de la 26 iunie 1859 — chiar în ziua susținerii doctoratului — către tatăl său, aflăm că Titu informa precum urmează: „Tocmai depusei doctoratul verbal din filosofie. Sum aprobat «magna cum laude»..."[3] În fine, dintr-o altă scrisoare de la 27 decembrie 1860 către un profesor Schilling, — desigur unul dintre cei ce formaseră comisia de examen de la Giessen, — rezultă ca Maiorescu îi trimitea cu dedicație volumul *Einiges philosophische...*, spre a-i arăta că grăbita dizertație orală, împreună cu sugestiile ce i se vor fi făcut cu acest prilej, primiseră o altă pondere prin redactarea, amplificarea și publicarea lucrării. Maiorescu nu voia să treacă drept un superficial și un alergător după titluri fără acoperire: „Domnule profesor, nu veți respinge o carte al cărei plan inițial ați avut bunăvoința de a-l cerceta amănunțit. Aceasta s-a petrecut în vara lui 1859, cu ocazia prezentării dizertației mele despre «Relație». Ceea ce însă acolo nu era decât schițat, aici se află ceva mai amplu dezvoltat și anume scheletul unui sistem filosofic..."[4].

Referindu-se la anii consacrați de Maiorescu studiului universitar, G. Călinescu reflectează că „o astfel de expediere a studiilor nu e fără primejdie"[5]. Așa se pare că gândise și părintele febricitantului studios, auzind de doctoratul de la Giessen și pomenindu-se cu Titu acasă prin august 1859. În consecință, își determină chiar în acea lună fiul să se prezinte la un concurs anunțat de Eforia școalelor pentru acordarea unor burse în străinătate, hotărând pentru Titu Parisul, unde ar fi urmat să stea — în caz de câștigare a concursului — trei ani. Fiul se supuse și câștigă la 15 septembrie 1859 concursul pentru o bursă care îl obliga să-și treacă doctoratul în litere la Sorbona. Luând, prin octombrie, drumul spre Franța, Maiorescu se arătă curând foarte nemulțumit de noua ambianță. Într-o scrisoare către unul din frații Sturdza (George) din 17 decembrie 1859, el preciza: „Toată maniera purtării și a studiilor mele în Franța este opusă direcțiunii mele. Lasă că studiile la facultăți sunt puține și de tot incomplete, că lipsește facultatea filosofică și studiul filosofiei întregi, dar apoi și ce se află este încungiurat de un formalism

---

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 348
[2] Cf. *Epistolarium*, vol. II, caietul 22
[3] *Ibidem*, vol. II, caietul 23
[4] Titu Maiorescu, *Epistolarium*, vol. III, caietul 34; cf. și Domnica Filimon, *Titu Maiorescu inedit: Doctoratul de la Giessen*, în *Săptămâna*, nr. 29, 1971, p. 3. 4
[5] Cf. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941, p. 344

atât de pedantic și gol, încât de o plăcere curat științifică nu mai poate fi vorba“[1]. Oricum, Maiorescu hotărî să urmeze ceea ce numise în scrisoarea amintită „direcțiunea“ sa. Scotocind prin regulamentele Sorbonei, descoperi că diploma de doctor de la Giessen ar putea fi echivalată în Franța cu o licența în litere; cu condiția, desigur, ca dizertația *orală* despre „Relație“ susținută în Germania sa fie întrucâtva dezvoltată și *redactată*. Așa, probabil, se ivi ideea de a scrie opusculul *Einiges philosophische...*, pe care până prin vara lui 1860 îl avea gata, iar în decembrie, același an, și-l vedea imprimat la Berlin, — paralel traducându-l în franțuzește. Înarmat astfel, Maiorescu își punea părintele, printr-o scrisoare din 17 august 1860, în fața faptului împlinit: „Acum 4 săptămâni cerui audiență la ministrul cultelor și, prezentându-i opul meu [*Einiges philosophische...* — n.n.], îl rugai să-mi permită a depune imediat doctoratul în litere. Ministrul ordonă Universității a-mi examina opul tradus între timp (manuscris — în franțuzește). Acest examen îmi fu foarte favorabil, asemenea o apărare verbală făcută înaintea facultății în mod briliant a opiniunilor originale, astfel încât alaltăieri mi se concese titlul de Licencié ès lettres“[2]. „Licencié“ nu e tot una cu „Docteur ès lettres“... Tot procedând după metoda faptului împlinit, încă de la 10 decembrie 1859, înaintase o cerere Ministerului Instrucției Publice prin care solicita echivalarea studiilor sale anterioare de filosofie cu un atestat de *bachelier ès lettres*. De ce aceasta? Spre a se elibera, expeditiv, de obligația pe care o prevedea bursa Eforiei de a studia în Franța „Literele“, gândindu-se că în viitor nu i-ar strica să obțină la Sorbona o licență în drept. Atent însă și la respectarea formelor legale, prudent cum s-a dovedit totdeauna, în martie 1860 ruga „Onorata Eforie“ să ia în considerare gândul substituirii studiilor. După asemenea preambule, în aprilie 1860 își trecu examenul anului I, iar în august 1860 — examenele anului II, primind atestatul de *bachelier en droit* și rămânându-i doar să se mai prezinte la examenul prealabil și să-și susțină teza de licență.

Între timp, deși se mai deprinsese cu mediul francez, Maiorescu stătea mai mult la Berlin decât la Paris. Domiciliul cvasipermanent îl avea în casa Kremnitzilor, cu a căror fiică, blonda Clara, pusese la cale definitiv căsătoria, după terminarea studiilor și găsirea unei ocupații corespunzătoare în țară. Legăturile cu unii profesori de la Universitatea berlineză (unde mai mergea pentru unele cursuri), aprecierile din partea acestora, erau și ele în creștere. După buna primire în presa de specialitate a opusculului *Considerații filosofice pe înțelesul tuturor*, Maiorescu fusese primit pe la începutul anului 1861 ca membru extraordinar al Societății filosofice din Berlin, ținuse conferința *Die alte französische Tragödie und die Wagnerische Musik* înaintea unui auditoriu care cuprindea și profesori dintre cei mai de seamă ai Universității berlineze ca Bopp, Werder, Trendelenburg ș.a. Prin august, același an, scria tatălui său că se ocupă cu traducerea *Criticii rațiunii pure*

---

[1] Cf. *Epistolarium*, vol. II, caietul 27
[2] *Ibidem*, vol. III, caietul 32

a lui Kant, cu care se gândea să debuteze în România „ca publicist“ și profesor de filosofie, studiilor juridice rezervându-le doar rolul de a-i asigura la nevoie pâinea zilnică, prin profesarea avocaturii[1]. „Profesurei filosofice“ în România (cum se exprima Maiorescu) i-ar fi prins bine și doctoratul în litere de la Sorbona, spre obținerea căruia tatăl își îndrumase mereu fiul, iar acesta, facându-și „un punct de onoare“ din dobândirea lui, dase examene pregătitoare, prezentase — mult refăcută, cu atenuarea unor critici la adresa eclectismului filosofiei oficiale franceze — teza sa despre *Relație*. Cei de la Sorbona însă, după ce observaseră „erezia“, tergiversară examinarea tezei, veniră cu obiecții peste obiecții, încât Maiorescu înțelesese ca doctor în filosofie la Paris nu va putea deveni. Iritat, în 28 noiembrie 1861 își susținu dizertația tipărită *Du régime dotal*, cu care obținu licența în drept, și scrise tatălui său că se întoarce acasă, asigurându-l cam într-o doară că: „ Un lucru e sigur ca în anul viitoriu o să capăt doctoratul în litere“[2]. Însă despre acest doctorat, pe care știa că nu-l va obține, Maiorescu n-a mai pomenit niciodată după aceea.

1861—1863. Deși pătrunsese în lumea științifică berlineză, era publicat și comentat în *Der Gedanke* (revista Societății de filosofie al carei membru extraordinar era), i se propusese slujba — deloc măruntă — de „a redija partea filosofico-critică a unui jurnal pedagogic“[3], Maiorescu se întoarse la București imediat după obținerea licenței în drept, adică după 28 noiembrie 1861. Și cum, după altercația cu Heliade a lui Ioan Maiorescu, fiului acestuia întârzia să i se ofere vreun post în învățământ (deși fusese bursier al Eforiei!), Titu apelă la intervenția lui D. Rosetti, frate al prietenului său Theodor Rosetti și cumnat al domnitorului Cuza, care îi acordă o audiență, fu plăcut impresionat de prestanța tânărului și-l recomandă pentru magistratură. La 2 iunie 1862, era numit *supleant* la Tribunalul Ilfov, iar după puțin timp era promovat în postul de procuror. Având, în felul acesta, un început de neatârnare materială, Maiorescu grăbi să-și aducă logodnica de la Berlin, pe Clara Kremnitz, și să se căsătorească cu ea.

Împrejurări neașteptate — un conflict al profesorilor din Iași cu Ministerul Instrucțiunilor Publice, la care se asociară și elevii de la Colegiul național ieșean, aducându-l în plină anarhie — determinară înlocuirea repetată și fără succes a directorilor acestei școli de renume; până ce, la 13 noiembrie 1862, inițiativa vreunuia din diriguitori duse la numirea lui Maiorescu în calitate de director al acestui Gimnaziu central și al internatului său. În paralel, i se încredință și un curs de istorie la Universitate. Iar vocația pedagogică înnăscută, energia de om tânăr și doritor să se afirme determinară pe Maiorescu — de la 3 decembrie 1862, când își luă în primire postul și până la examenele din 27 iunie — 3 iulie 1863 — să potolească în bună măsură spiritele înverșunate ale colegienilor. Dovada cea mai

---

[1] Cf. *Epistolarium*, vol. III, caietul 34 passim

[2] *Ibidem*, caietul 39

[3] Cf. scrisoarea din 19 martie 1861 către tatăl său, în *Epistolarium*, vol. III, caietul 36

elocventă este un ultim incident de la examenul din 27 iunie 1863: un grup de elevi năvăliră în sală, încercând să întrerupă examenul, dar se pomeniră izgoniți chiar de colegii lor, strânși în mare număr, iar după aceea au fost eliminați din toate gimnaziile țării. Întâmplarea nu putea să nu facă impresie, ratificând pe tăcute destoinicia noului director, care avu inițiativa de a scoate după examene și un *Anuar al Gimnaziului și Internatului din Iași pe anul scolastic 1862—63*, precedat de o dizertație a sa *(Pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în gimnaziu?)*. Însă, dincolo de acestea, alte lucruri, de covârșitoare însemnătate pentru viitor, se vede că stăpâneau gândurile tânărului profesor. Presimțind — poate întâiul — ce i se putea cere Iașului după strămutarea capitalei țării la București, Maiorescu începuse încă de la 10 februarie 1863 o serie de conferințe publice, anticipând prin *prospectul* lor ceea ce va ratifica — prin recomandări oficiale — ministrul ad-interim al Instrucțiunii Publice, Al. Odobescu, la serbarea de sfârșit de an a Gimnaziului ieșean: „cu introducerea acestui curs public sper că am atins o coardă ce-și va afla răspunsul ei în inimile societății din Eși. Dacă Eșii nu mai sunt acum centrul administrațiunii, trebuie să devină centrul unei alte activități, centrul mișcării literare sau științifice. O mică parte a unei asemenea mișcări sunt și cursurile publice“[1]. Asociindu-și-i la aceste „prelecțiuni“ curând și pe Vasile Pogor ori P.P. Carp, cu care Maiorescu începuse să se întâlnească frecvent pentru discuții literaro-culturale, înseamnă că gândul mijit în „prospectul“ din februarie începu încă spre sfârșitul anului 1863 se zămislească organismul care în 1864 va primi numele de „Junimea“.

Pentru Maiorescu, anul 1863 e unul de activitate prodigioasă, elan, ascensiune progresiv accelerată. Din februarie până în septembrie 1863, Maiorescu funcționează și ca decan al Facultății de litere, iar din septembrie e ales rector al Universității din Iași, deși avea numai douăzeci și trei de ani. Din 23 ianuarie 1863, în urma recomandării lui Christian Tell, noul Ministru al Instrucțiunii Publice, Maiorescu întrerupse cursul de istorie de la Universitate, înlocuindu-l cu acela — de mult mărturisit mai adecvat vocației lui — de filosofie, care fusese suplinit până atunci de titularul catedrei de drept public, Simion Bărnuțiu. Ținându-se seama de ceea ce izbutise la Colegiul național, de la 2 octombrie 1863 Maiorescu e numit și director al Institutului Vasilian, intrat mai de mult în agonie, rămas până la urmă numai cu câțiva elevi și care trebuia, prin urmare, reorganizat din temelii. Neobositul Maiorescu îl organiză și pe acela, după o călătorie de studii ad-hoc prin Germania, transformându-l în ceea ce se va numi Școala Normală de la Trei Ierarhi, imprimându-i un caracter practic în ceea ce privește predarea obiectelor de învățământ, adăugându-i o școală de aplicație, mărindu-i în scurt timp numărul de elevi, între primii dintre aceștia având-l și pe Ion Creangă.

1864—1867. Epocă în diferite chipuri accidentată pentru Maiorescu, însă având drept constantă lucrarea diriguitoare și consolidatoare a „Junimii“,

---

[1] Cf. *Lumina*, nr. 10, 1863

unde față de ceilalți patru „întemeietori", Maiorescu se impune de pe acum ca un veritabil *spiritus rector*. O asemenea carieră spectaculoasă, cumulul de posturi, reprezentate cu cinste, toate acestea nu puteau să nu stârnească inimiciții înverșunate printre profesorii din generația mai vârstnică și printre viitorii lideri ai „Fracțiunii libere și independente ieșene", în frunte cu N. Ionescu, titularul catedrei de istorie de la Universitate. Sub un oarecare pretext administrativ, adversarii din Consiliul Universității izbutiră să-i dea lui Maiorescu un vot de blam pe la începutul lui iulie 1864, iar acesta — cum va proceda invariabil în asemenea cazuri — își înaintă demisia, neacceptată de Minister. Adversarii nu se potoliră. În *Tribuna română*, gazeta lui N. Ionescu, la 3 și la 31 august 1864 (număr în care, cu nemaipomenit cinism, se publica și necrologul lui Ioan Maiorescu, care murise cu puțin înainte) apărură două relatări despre legăturile amoroase pe care tânărul rector le-ar fi avut cu o guvernantă de la Școala centrală de fete. Urmă un proces penibil, în care Nicolae Ionescu își asumase rolul de „denunțător și de reprezentant al opiniei publice", secondat și de alți universitari. După o primă fază a cercetărilor, când calomniile prinseră, Maiorescu fu suspendat la 9 noiembrie 1864 din funcția de profesor la Universitate, de rector și din celelalte; aceasta, până la pronunțarea unei sentințe irevocabile. Urmară interogatorii, adăugiri de depoziții false, dar și retractări spectaculoase, încât până la urmă, la 20 aprilie 1865, când procesul ajunge la Curtea de Apel, se achitară inculpații, a fost cerută pedepsirea calomniatorilor, iar printr-o adresă oficială Maiorescu era reintegrat în toate posturile dinainte.

Neimplicat nici într-un fel în complotul care a determinat abdicarea lui Cuza, în 11/23 februarie 1866 (spre deosebire de Pogor sau de Carp), Maiorescu se întreba — în *Jurnal* — cu neliniște și îndoială asupra cauzelor detronării („... Oare anume necesară?") și prevedea că „o să urmeze complicații foarte mari interne și externe"[1]. După cum au și urmat. Din notele de *Jurnal* ale lunii octombrie 1866, aflăm, rememorativ, de „mica revoltă în Iași" de la 3/15 aprilie, de războiul prusо-austriac" și deducem că — în fața primejdiei de „separatism" și a posibilului amestec, spre a mări vrajba, al marilor puteri megieșe — junimiștii au intrat vrând-nevrând în lupta politică, opunându-se acestei uneltiri cu toate mijloacele. Însă, în pofida „complicațiilor foarte mari", de care vorbise, Maiorescu specifica: „... eu sunt liniștit"[2]. Iar în noiembrie 1866 putea să-și noteze — iarăși rememorativ — că „în iunie am terminat cartea mea *«Despre scrierea limbei române»*, a cărei idee fundamentală (partea I) o concepusem și o scrisesem în noaptea de 15/16 noiembrie 1865. Important pentru mine, ca cea dintâi a mea lucrare originală și concepută cu iuțeala fulgerului"[3]. Intempestivul tânăr începuse a face și avocatură, întemeiase împreună cu profesorii — unii dintre ei junimiști — I. Melic, Petre Poni, N. Culianu,

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed., cit., p. 123 — 124
[2] *Ibidem*, p. 21 — 22
[3] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 124

P. Paicu ș.a. — *Institutul academic*, colegiu particular devenit în 1879 *Institutele Unite*.

1867—1873. Din punctul de vedere care poate interesa îndeosebi într-o istorie a literaturii, este epoca în cele mai multe privințe prielnică din existența lui Maiorescu, cea de natură a-i asigura în chip decisiv un loc al său în posteritate. Incidentele, neplăcerile existenței de toate zilele nu lipsesc, în acest răstimp. Însă pe planul ideilor, al marilor probleme pe care le punea construcția statului românesc modern, al structurilor fundamentale, al culturii — ce privire vulturească denotă Maiorescu în toți acești șase ani, ce pasiune a luptei pentru „a împlânta semnul adevărului“ în toate!

Încă din primul număr al *Convorbirilor literare*, Maiorescu începea să publice studiul *Despre poezia română* (cunoscut mai târziu sub titlul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*.) Era veritabilul act de naștere al esteticii românești. Anul 1867 e plin de evenimente pentru mentorul „Junimii“; mai plăcute ori mai dezagreabile. La 20 iulie, deși avea numai douăzeci și șapte de ani, Maiorescu se trezi numit membru al recent înființatei Societăți academice. Însă, după ce la 5 noiembrie fu ales și senator al Universității ieșene, corpurile legiuitoare îi infirmară această calitate pe motivul că ar contraveni *Constituției*. I se contestase de către adversarii săi „fracționiști“ și cetățenia română, pe la începutul anului, însă o sentință din 28 februarie 1867 a tribunalului ieșean infirmă această contestare. În schimb, la Universitate, după ce înșiși legiuitorii au declarat nulă alegerea lui în Senatul instituției, Maiorescu nu mai putu rămâne nici rector, încât, după patru ani, trebui să lase conducerea lui Ștefan Micle. În ansamblu, precum vedem, Maiorescu începe a pierde — încet, dar sigur — funcțiile pe care, în ciuda vârstei prea tinere, le primise în vremea lui Cuza. Însă, în proporția creșterii adversităților, vicisitudinilor, nesanselor, crește și energia intelectuală a mentorului „Junimii“, spiritul său ofensiv, lupta cu arbitrariul din viața socială și culturală a țării.

Între 15 decembrie 1867 și 15 februarie 1868, Maiorescu publică în *Convorbiri...* studiul *Dreptul public al românilor și Școala lui Bărnuțiu*, tipărindu-l apoi sub forma unei broșuri intitulate *Contra școalei Bărnuțiu*. Și pentru că majoritatea publicațiilor literare ori neliterare de dincoace și de dincolo de munți începuseră calomniile și invectivele la adresa lui, a *Convorbirilor literare*, a „Junimii“, acerbul combatant înțelese că un *distinguo* nu strica. De aceea, prezentă în numărul din 15 ianuarie 1868 al revistei, cu apăsate elogii, *Poeziile populare române, adunate de V. Alecsandri* (titlul consacrat mai pe urmă e *Asupra poeziei noastre populare*). Gestul — indicând de pe acum un mare strateg și tactician în lupta literară — avea și altă semnificație: aceea de a consolida adeziunea la *Convorbiri literare* a celui mai important scriitor din generațiile înaintașe. Un nou studiu critic, a cărui publicare începu la 1 iunie 1868 în *Convorbiri...* (cu continuări până în numărul din 15 septembrie 1868) — e vorba de *Limba română*

în jurnalele din Austria — iscă pentru multă vreme resentimente vii printre transilvăneni, iar pentru moment replici violente, ca a lui G. Bariţiu, în *Transilvania*. Însă Maiorescu, imperturbabil, publică în numărul din 1 decembrie 1868 expresia cea mai sintetică a „şcolii critice“ pe care s-a văzut că voia să o impună în „Junimea“, — filipica *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*. Ceea ce a urmat, se poate imagina. Criticul transforma în rece argumentaţie logică sângerările inimii pentru cele ce i se întâmplau lui, pentru ceea ce vedea în jur. Astfel, după ce vreme de patru ani făcuse din Institutul Vasilian cea mai bună şcoală normală a ţării, la 16 ianuarie 1868 fusese înlocuit de catre ministrul D. Gusti cu un oarecare Gr. Petrovan, care a trebuit nu peste multă vreme să fie destituit pentru că se dovedise meşter doar în delapidări. În august 1868, scârbit de aberaţiile majoritarilor etimologişti, îşi înaintase el demisia din *Societatea academică română*, — gest greu de înţeles pentru veleitarii dintotdeauna, însă în perfect acord cu caracterul celui căruia încercările vieţii îi imprimau de pe acum bronzul statuilor.

În *Convorbirile*... din 15 august 1869, Maiorescu începea publicarea *Observaţiunilor polemice* (continuate în numerele din 1 septembrie 1869 şi 15 februarie 1870). Era o limpede privire recapitulativă asupra obiectivelor ce găsise nimerit să le supună criticii până atunci, un fel de ciudat bilanţ prevestitor, aşteptând parcă roadele bunului simţ, bunului gust, adevărului, valorii, ale căror seminţe le aruncase spre toate zările vreme de trei ani. În „Junimea“, unde de câtva timp glasul său începuse a fi ascultat cu un fel de religiozitate, se simţea tot mai mult freamătul de idei care vor ajunge la deplina loc ecloziune abia în deceniul ce va urma. Era principala compensaţie în încercările vieţii, care nici în acest an nu l-au ocolit. După fiica sa Livia, născută în 28 martie 1863, la 9 august 1870 avu şi un fiu, Liviu, care avea să se stingă la 26 noiembrie 1872. În toamna anului 1870, lovit de semne ale surzeniei la urechea stângă, ceruse un concediu medical de la rectorul Ştefan Micle, vreme de două luni, mergând la Berlin pentru consult şi tratament la doctori cu renume. Întâmplându-i-se întoarcerea mai curând decât durata concediului, făcuse imprudenţa să pledeze în diferite procese pentru care fusese angajat cu mult înainte. Atâta aşteptau vrăjmaşii universitari şi neuniversitari. Un juriu ad-hoc stabilit de Ministrul Instrucţiunii îl destitui la 24 martie 1870, în pofida foarte palpabilelor certificate medicale ce prezentase inculpatul. Îl determină să se întoarcă la catedră P.P. Carp, venit tocmai atunci ca ministru ad-interim la învăţământ, însă printr-o simplă telegramă, nu — cum s-ar fi cuvenit — prin anularea abuzivei hotărâri anterioare.

Anul 1870 — deodată cu multele mâhniri şi umiliri la care îl supuseră influenţii săi amici Carp şi Pogor (îndeosebi Carp), care, ba îi fluturau perspectiva unui portofoliu în cabinetul conservator al lui Manolache Costake, ba a unei deputăţii ce nu-l putea interesa — îi aduse şi marea, esenţiala satisfacţie a vieţii: faptul de a fi auzit bătând la poarta *Convorbirilor literare* şi de a o fi deschis fără ezitări unui tânăr cvasicunoscut, dar căruia îi va atribui, după ce-l va fi urmărit

destul, calitatea de a reprezenta „cea mai înaltă încorporare a inteligenței române“[1]. E vorba de Eminescu, pe atunci student la Viena, și de poezia acestuia *Venere și Madonă*, sosită la Iasi pe la începutul lui martie 1870, citită în „Junimea“ de însuși Maiorescu, ascultată de către toți cu senzația că în sfârșit modelul de poet pe care criticul nu obosise să-l recomande se ivise. Încolo — dispoziții sumbre, senzația de a fi părăsit de toți, ca în anii de la „Theresianum“. Pe la sfârșitul lui octombrie 1870, medita asupra *Jurnalului*, cu pana în mână, căutând o consolare: „Traducerea lui Schopenhauer [*Aforismele*, din care începuse a citi și la „Junimea“ — n.n.] e îmbucurătoare, dar ceva insuficient pentru mine. Să scriu o Logică e datoria mea de profesor; să fi scris o Psihologie aș fi voit mereu. M-a reținut greutatea firească de a explica pasiunile“[2]. „Greutatea“ provenea, pentru moment, din a fi ales calea eminamente logică, pozitivisto-“științifică“, nu calea intuitivă, care tot *științifică* este, de e călăuzită prin mlădioasă introspecție. Fiindcă Maiorescu-omul fusese și va fi mereu târât de pasiuni, de susceptibilitate, vanitate, autoritarism, câte altele, s-ar fi surpat lent pe dinăuntru, dacă n-ar fi fost dotat cu o luciditate din acelea care îl oprea prompt când ajungea la marginea prăpastiei.

Anul 1871 a fost crucial în existența lui Maiorescu. Pe de o parte, într-o supremă sforțare constructivă, criticul dă la iveală esențialul act literar al activității sale, studiul *Direcția nouă în poezia și proza română*, a cărui publicare în *Convorbiri literare* începe cu numărul din 15 mai, continuând de-abia în numerele din 1 septembrie, 15 septembrie, 1 noiembrie 1872. De ar fi fost în acest studiu doar semnalarea fazei noi, de superbă înflorire târzie, la care ajunsese Alecsandri prin *Pastelurile* sale, precum și situarea pe scara valorilor imediat dupa acesta (pe baza a numai trei poezii) a „poetului în toată puterea cuvântului“ Eminescu — și încă studiul ar fi rămas expresia perenă a acelei „înălțări impersonale“ spre care Maiorescu a năzuit totdeauna și a izbutit să o trăiască durabil numai din când în când. Dar câte altele — tot lucruri esențiale și într-o expresie memorabilă — nu cuprindea acest inestimabil testimoniu pentru viitorime? În sfera lui esențială de manifestare, Maiorescu atinsese zenitul. Acestuia îi urmează însă inevitabil declinul, — mai precipitat ori mai lent. Al lui Maiorescu a fost multă vreme aproape imperceptibil, extrem de lent. În timpul vizitei la Iași în aprilie 1871 a perechii princiare, însoțită de ministrul de externe Costaforu, acesta propuse șefului literar al „Junimii“ ca el, precum și aceia dintre amicii săi din Societate pe care-i găsește potriviți, să intre în politică; adică în Parlament sau în guvernul de atunci, conservator, al lui Lascăr Catargiu. Ceea ce Maiorescu și făcu, rezonând așa: „Eram noi deodată Conservatori? [atunci, la 1871, în momentul decisivei opțiuni politice a o parte din junimiști — n.n.] Noi eram în prima linie susțiitorii programului hărăzit de la divanul ad-hoc. Și fiindcă politica liberalilor din

---

[1] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. II, ed. cit., p. 232
[2] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 165

primăvara anului 1871 periclita realizarea lui, iar guvernul conservatorului Lascăr Catargi lucra în sensul acestei realizări, noi eram datori din princip să susținem guvernul conservator“[1].

La alegerile din mai 1871, Maiorescu se pomeni deputat de Severin și Pitești, la colegiul al patrulea. Soarta își are ciudățeniile ei. Absentând în toamnă de la catedră, spre a participa la sesiunea Parlamentului, deputatul se pomeni scos de la Universitate de către ministrul Christian Tell, pentru absență nemotivată de la post. Așa a rămas un dascăl înnăscut departe de catedră, vreme de treisprezece ani, până în 1884, când titularul de pe atunci la Instrucțiunea Publică, Gh. Chițu, îl reintegră ca profesor de logică și de istoria filosofiei la Universitatea din București. În felul acesta, ironia soartei devenea completă: un ministru din propriul partid scosese din învățământ pe Maiorescu, un ministru din partidul advers îl reintegrase. Nu pot fi privite toate acestea și ca niște abia perceptibile semne de început al declinului, în raport cu felul cum trebuie să știe a-și păzi calea dreaptă o mare vocație?

În 18 ianuarie 1872, Maiorescu nota în „Jurnal“ cu o abia ghicită inflexiune de jale că „profesor nu mai sunt“ și „ astfel, trebuie să am grijă mai multă pentru venitul de advocat“[2]. Evident! Criticul nu-și uita, într-acestea, de „Junimea“. În 28 iunie 1872, îl căuta pe Eminescu la Botoșani, determinându-l să-și reia la Berlin studiile întrerupte intempensiv la Viena. Altminteri, succesele parlamentare în sesiunea din martie 1872 a Camerei, buna primire de la „prelecțiunile populare“ din Iași, călătoriile, vara, prin Europa, dar mereu și o pânză subterană de neliniște sufletească, manifestări de nervozitate, reflecții cu o tentă amară — în „*Jurnal*“ . Maiorescu știa cât e de zidit în sine și tocmai de aceea începea să fugă de sine.

Nervozitatea maioresciană (în a cărei absență, înainte, știuse să critice ca nimeni altul „ideile“, nu „oamenii“, să se ferească de aluziile la „personalități“) îl determină pe critic în 1873 să se năpustească asupra celor de la proaspăt apăruta *Revistă Contimporană*, îndeosebi asupra directorului publicației, V.A. Ureche. În numărul din 1 mai 1873 al *Convorbirilor*... Maiorescu făcu să apară *Beția de cuvinte* (subintitulat ulterior „studiu de patologie literară“), iar când adversarii, arși, se aruncară și ei asupra „Direcției noi“ cu expresii mult mai colorate, dar infinit mai puțin îndemânatice și elegante decât ale mentorului „Junimii“, acesta ripostă prin numărul din 1 iulie 1873 al *Convorbirilor*... cu articolul „*Răspunsurile „Revistei Contimporane*“ (subintitulat „al doilea studiu de patologie literară“). „Arta“ pamfletară era admirabilă, neegalată până azi, însă „critica“ era nu tocmai de pana unui Maiorescu, făcută să abată din drum cicloanele, nu cine știe ce accidentale vârtejuri de praf. E lucrul pe care, cu gustul său rutinat, trebuie

---

[1] Cf. T. Maiorescu, *Istoria contemporană a României*, p. 43
[2] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol . I. ed. cit., p. 178 — 179

să-l fi simțit Alecsandri, care puse vorbă într-o parte și în cealaltă pentru încetarea acestor cam deplasate ostilități.

1874—1881. Îl va fi atins pe Maiorescu opinia lui Alecsandri? Greu de știut cu precizie. Rămâne însă fapt constatat că pana lui de critic literar și cultural amuțește pentru aproape un deceniu. În 1874, face să-i apară primul volum de *Critice* la editorul Socec din București; era acesta un bilanț, semnul încheierii unei etape și al concentrării asupra altor îndeletniciri? Dupa toate aparențele, așa și-a gândit Maiorescu apariția volumului. De acum încolo, el mai publică în 1876 lucrarea (schițată încă din vremea liceului) *Logica*, partea I: *Logica elementară*, iar în *Convorbiri...*, face să apară traducerile sale de *Aforisme* din Schopenhauer (mai—nov.1876), scrie articole de fond pentru *Timpul*, în perioada când a fost director al acestuia (27 ianuarie—23 aprilie 1877). Iar după ce — printr-un decret din 29 martie, același an, e reintegrat ca membru al Academiei Române — publică în numărul din mai 1880 al *Convorbirilor...* intervenția *Chestiunea ortografiei la Academia Română*.

Și, totuși, critica? Se știe că revista „Junimii“ publica în mănunchiuri compacte poeziile lui Eminescu, poveștile și nuvela *Moș Nichifor Coțcariul* de Creangă, nuvelele lui Slavici, comediile *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida față cu reacțiunea* de Caragiale, mereu pe Alecsandri, contribuțiile de o reală valoare științifică ale lui Lambrior, Xenopol, Cihac, Tiktin, Gaster! N-ar fi avut asemenea opere trebuință de o „critică de recomandare“, efectuată cu lapidaritatea maioresciană cunoscută? Maiorescu socotea, se vede, că nu. Critica lui era acum una strict de cenaclu, ca la citirea poemului *Melancolie* în „Junimea“ ieșeană, sau de mărunțișuri formale (întâmpinarea vizând începutul nuvelei *Moș Nichifor Coțcariul*, care i se părea că aduce a Slavici, cazul înlocuirii lui „m-ar scârbi“ cu „m-ar mâhni“ din finalul *Scrisorii II* de Eminescu etc.). Mai pline de concentrate însemnări literare — pentru întreaga perioadă de până pe la 1882 — sunt „Jurnalul“ și corespondența cu diferiții junimiști. Citești, spre exemplu, însemnarea din 28 septembrie/10 octombrie 1876: „Marți seara [...] au fost la mine domnii Anghel Dimitrescu, D. Aug. Laurian și Ștefan C. Mihăilescu cu Nica, și a fost una dintre cele mai animate convorbiri până pe la 12 1/2 noaptea. Despre creierul mare și cel mic (à propos de excitații ale poeziei și Eminescu)“[1].

Ce se întâmplase de fapt, după 1873? Cu prilejul frecventelor remanieri din acele timpuri, Maiorescu fusese numit la 7 aprilie 1874 ministru al Instrucțiunilor Publice și al Cultelor în cabinetul conservator al lui Lascăr Catargiu. Era, cu mult înainte de venirea lui Spiru Haret în fruntea aceluiași Minister, prin vocație și pregătire, poate omul cel mai apt să-l ilustreze în chip strălucit. „Dascăl“ prin vocație, el se gândise îndelung ce i-ar reveni de făcut, în eventualitatea numirii, încă de prin 1870, când împrejurările păreau că-l vor împinge spre portofoliul ce

[1] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 268

i se acordă abia acum. Meditase până în detalii chiar o reformă a întregului învățământ, cu certe merite în privința formării de cadre capabile și instruite, pornind de la temelie, de la învățători. Intenționa să imprime școlilor o direcție mai realistă, adaptată necesităților acelei etape istorice, să întărească separația lor de biserică, să reducă cheltuielile bugetare acolo unde ele nu se justificau deocamdată prin nimic în raport cu rezultatele ce se scontau etc. Degeaba — toate! Maiorescu, ajuns ministru al Învățământului, trebui din bun început să treacă la o faptă obiectiv negativă, lăsând Iașii și „Junimea" ieșeană spre a se muta la București. Dacă revista a mers cu bine înainte, mulțumită abnegației lui Iacob Negruzzi, spiritul de critică serioasă din cenaclu a început să cedeze uneori zeflemelei ușoare, scăderii bunului simț și bunului gust — în absența unui mentor de tactul, autoritatea, știința de a ridica discuțiile în sfere înalte, ale lui Maiorescu. Fără să mai scrie el însuși nimic pe măsura-i dinainte, în perioada ministeriatului, Maiorescu urmărea totuși cu luare aminte activitatea „Junimii" ieșene. Uneori o făcea cu excesivă severitate, ca în scrisoarea adresată lui Ștefan Vârgolici la 7 octombrie 1875: „De ce nu mai scrii nimic în «Convorb[iri]»? De ce nu mai scrie Jacques? Nimic nu mai scrie nici Bodnărescu. Și Eminescu e maniac?"[1]. Criticul devenit ministru făcu greșeala de a cere printre altele, în proiectul său de lege pentru transformarea învățământului, suprimarea unor catedre ocupate de oameni incapabili. Pornind de la acest pretext, Camera abia îi votă proiectul de lege, după aprigele dezbateri din 21 și 22 ianuarie 1876, în vreme ce Senatul i-l respinse în ședința din 28 ianuarie, determinând astfel — potrivit atitudinii de totdeauna a lui Maiorescu — demisia lui din postul de ministru, înaintată în aceeași zi. Apucase să înfăptuiască destule lucruri bune: aducerea în țară și începerea editării documentelor pe care boierul bucovinean Eudoxiu Hurmuzachi le copiase din arhivele secrete ale Vienei (documente capitale pentru cunoașterea în profunzime a istoriei românești, îndeosebi privitoare la anexarea Bucovinei); determinase finanțarea școlilor române din Brașov; găsise un restaurator mai priceput decât cel angajat mai înainte pentru un celebru monument arhitectonic, biserica de la Curtea de Argeș; sporise numărul școlilor primare și pusese ordine în difuzarea manualelor după criteriul meritului; finanțase publicarea monografiei lui Odobescu despre tezaurul de la Pietroasa; acordase ajutoare de studii lui Eminescu și Slavici, iar mai pe urmă trimisese cu burse pentru studii în străinătate pe A. Lambrior, G. Dem. Teodorescu, George Panu, Spiru Haret, dintre care penultimul îi deveni cu vremea acerb adversar politic, iar ultimul va determnina practic — peste ani — ieșirea lui silită la pensie din postul de profesor al Universității bucureștene. Încolo, după ce cabinetul conservator al lui Lascăr Catargiu căzu și el peste câteva luni, Maiorescu se pomeni dat în judecată de către noua guvernare liberală — deodată cu alți foști miniștri — pentru că ar fi deturnat banii statului în folosul unor „favoriți" de-ai săi, precum Eminescu ori Slavici (pe când se aflau la studii), dar și pentru alte numeroase vini, care se

[1] Cf. I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. V, p. 3

dovediră până la urmă imaginare. Multe i s-au putut reproșa lui Maiorescu, numai onestitatea desăvârșită în administrarea bunurilor publice nu!

Senin, retrăgându-se demn din ministeriat, dovedind ca totdeauna că el nu dorise *cu orice preț* puterea, ci răspunsese numai la solicitările amicilor politici de a o exercita, Maiorescu nu se tulbură nici după darea în judecată. Refuză să se prezinte la interogatorii și sprijini ca deputat — contrar moravurilor politice din acele vremi — pe foștii colegi de guvern pâna la urmă. Plecase din minister sărac lipit, fără nici o slujbă, fără clientelă ca avocat, deoarece câtă vreme fusese ministru nu-și putea permite a exercita asemenea meserie *de vremuri grele*. Însă nu acestea puteau să-l neliniștească, ci altceva, despre care aflăm dintr-o notație de „Jurnal" de la începutul lui martie 1876: „În casă merge greu [...,] nu mai pot păstra vechea răbdare [...] Îmi trec prin minte tot felul de gânduri: ba să las pe nevastă-mea să trăiască despărțită de mine, într-un alt oraș; ba să mă refugiez în America, uneori chiar să-mi iau viața. Mi-e peste putință să mai suport această stare și trebuie acum să ispășesc vina vieții și a întregii mele slăbiciuni de mai înainte către soția mea. Toate acestea însă vor împinge spre deciziune, îndată ce voi fi scăpat de datoriile de acum și voi fi făcut soției și fiicei mele o existență posibilă, oricât de modestă"[1]. Se va zice poate că, totuși, eșecurile politice determinaseră asemenea gânduri negre? Nimic mai inexact. Pe când era încă ministru, la 13/25 ianuarie 1876, consemnase pe o foaie izolată reflecții similare[2].

Maiorescu n-a făcut nimic din cele ce-i dădeau prin gând. Sub înrâurirea lor, probabil, a acceptat însă propunerile miniștrilor succesivi de la Externe, Ion Bălăceanu și Mihail Kogălniceanu, de a se duce la Berlin, întâi spre a stabili detaliile unei convenții comerciale cu Prusia (30 martie—31 mai 1876), apoi ca agent diplomatic (31 mai—2 iulie 1876). Se învârtea, datorită misiunii oficiale, dar și a relațiilor de mult stabilite, numai în cercurile înalte și, desigur, și-ar fi aflat o situație prosperă aici. Cu toate acestea, iată ce nota Maiorescu în „*Jurnal*" înainte de inaugurarea lungii guvernări liberale a lui Ion Brătianu: „[mi-am] dat demisia din Berlin; [...] mă duc cu îndoit curaj și seninătate în activitatea privată a advocaturei și sper în mai mult timp liber ca dispoziție [pentru activitate] științifică și literară. Totdeauna [asta a fost pentru mine] marea fericire! — Berlin, 18/30 iulie 1876, în ziua plecării înapoi la București"[3].

La 11/23 septembrie 1876, Maiorescu își nota în „*Jurnal*": „Să mă anunț [în ziar] ca advocat în București; mutat biroul meu în noua locuință, str. Sf. Vineri 19, și acolo zilnic de la 8—11. După aceea la tribunal și încercări de cunoștință cu locul și cu oamenii"[4]. Paralel, nu se lasă de politică, participând la întrunirile de taină ale lui Lascăr Catargiu, însă, fiindcă simți curând că „drumul meu e, oricum, cu

[1] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 243 — 244
[2] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 244
[3] *Op. cit.*, I, p. 256
[4] *Op. cit.*, p. 262

totul în alta parte", specifica în „Jurnal": „Eu trebuie să-mi câștig terenul în tinerimea din București, întocmai ca atunci în «Junimea» de la Iași. Acesta e un drum de ocol de 3—4 ani, dar după aceea minunat de sigur"[1]. Era, se înțelege, ideea unei filiale bucureștene a „Junimii", în legătură cu care — iată ce mai aflăm la vreo lună după aceea, în „Jurnal": „Altminteri, marți seara 28 septembrie/10 octombrie 1876 au fost la mine domnii Anghel Dimitrescu, D. Aug. Laurian și Ștefan C. Mihăilescu cu Nica, și a fost una din cele mai animate convorbiri până la $12^{1/2}$ noaptea [...]. Pare a fi ca un început de «Junimea» bucureșteană". Despre avatarurile aceste filiale târzii a vechii „Junimi" e de constatat că, în parte literară, în parte demimondenă, ea nu se susține decât vreun deceniu. În București, atmosfera era neprielnică pe atunci lucrului literar susținut. Faptul cel mai notabil rămâne acela că aici îl aduse Eminescu și pe Caragiale, spre sfârșitul lui 1877, pentru ca *Noaptea furtunoasă* a acestuia să fie citită în „Junimea" de baștină ieșeană, în toamna anului următor. În schimb, în „Junimea" bucureșteană a fost citit — ce-i drept, în repetate rânduri — *Luceafărul*.

Anul 1877, al războiului pentru independență, îl găsește pe Maiorescu și pe ceilalți politicieni junimiști în opoziție; cu pornirea, așadar, de a nu vedea decât relele pe care le adusese acest război îndreptățit care surprinsese totuși statul român cam pe nepregătite. Dealtfel, spre deosebire de P.P.Carp, Pogor, Negruzzi — oameni cu puternic consolidată situație materială, — ce putea face notabil Maiorescu, acum un simplu intelectual redus la fluctuațiile condiției sale? Post remunerat nu putea avea, în condițiile prigoanei liberale, care îl menținea în situația de acuzat a fi risipit banii Ministerului Instrucțiunii Publice, umbla să-l prindă și în faimoasa „gardă civică", îi făcea câte mizerii se putea. În pofida tuturor acestora, incomparabila tărie sufletească maioresciană birui. Ca un înțelept, în cele strict sufletești, termină și publică la *Convorbiri*... în primele patru luni ale anului *Aforismele* lui Schopenhauer, iar de „Junimea" bucureșteană se îngriji pe cât îngăduiau împrejurările, făcând să se țină întrunirile când la el, când la Gr. Păucescu ori la Odobescu. Cu mari fluctuații merseră mai pe la început treburile strict materiale ale lui Maiorescu. În notația din 9/21 iulie 1877, dăm peste asemenea precizări ale „Jurnalului": „Liniștit, aproape mulțumit, grijă (nu multă) numai în privința gardei naționale, care abia luni se hotărăște, și apoi în privința banilor. Acum n-am chiar nimic, 6 franci, și sunt curios-humoristic cum o să ies din această strâmtoare. Am de primit oarecari sume de la clienți. Dar de doua săptămâni nu vine nimic. Criză mare. În același timp însă cerințe"[2]. Dar tocmai fiind „criza mare" și „cerințele" — asemenea, Maiorescu își îndoi eforturile și în felul acesta ieși din impas, ajungând la „mari venituri de advocat". În octombrie 1877 s-a mutat într-o locuință frumoasă din strada Herăstrău 27, iar paralel a putut strânge banii

[1] *Op. cit.*, p. 206
[2] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 277

necesari pentru a se despărți de soția sa Clara, asigurându-i o întreținere echitabilă ei și fiicei sale Livia.

În răstimpul de până la 1881, an al reluării cu o nouă febrilitate a ocupațiilor nemijlocit legate de literatură, puține evenimente din viața lui Maiorescu se impun a fi consemnate aici. Pe la începutul lui aprilie 1879, cu solicitudinea-i cunoscută față de amicii literari, Maiorescu își petrecu vacanța Paștelui la Viena, făcându-i lui Caragiale surpriza de a-l lua cu el. La întoarcere, după inevitabile cuvântări electorale, se pomeni ales din nou deputat de Iași la colegiul I, în zilele de 3—4 mai, deși avusese drept contracandidat pe Vasile Alecsandri. La 24 mai reintra în Academia Română, cu puțin înainte reorganizată pe temelia a ceea ce fusese până atunci Societatea Academică. Reputația lui era din nou în mare creștere și recunoaștere oficială, pe deasupra cele două partide în vrajbă, iar astfel fiind împrejurările, în septembrie 1879 rostea o mult comentată cuvântare la Parlament în chestiunea articolului 7 din *Constituție*, care prohibea până atunci cam prea nediferențiat drepturile de a fi împământeniți ale străinilor stabiliți în țară. Ce-i drept, discursul pornit din cele mai nobile intenții umanitare rămânea și el cam nediferențiat în ceea ce privește stabilirea prealabilă a meritelor, a utilității reale a celor ce ar fi urmat să fie împământeniți, iar aceasta îi atrase — în replică —, printre altele, și un articol al lui Eminescu din *Timpul*. Și în această chestiune, poetul înțelegea să ia apărarea străinilor ce doreau să se stabilească la noi pentru a intra în rândul „claselor productive“ nu din alte pricini.

1881—1909. E perioada când Maiorescu, perfect conștient că a intrat în vârsta dinspre senectute, și-o asumă înțelepțește, se comportă potrivit ei, însă nu fără a se încorda și a izbuti să ajungă — precum unii arbori, toamna — la o bogată înflorire târzie: scrisul cu finalități literare și mai larg culturale. Normele de conduită definitive și le rezuma astfel, într-o scrisoare din 16 noiembrie 1881 către Iacob Negruzzi: „ Întâi relațiile omenești, apoi literatura, în al treilea rând politica — așa merge scara intereselor sufletești ale subscrisului“[1]. Iar într-acestea, dincolo de calmul, de „olimpianismul“ exterior care-i izbea din ce în ce mai tare pe toți, *Însemnările zilnice* trădează aceleași cumplite, neîntrerupte furtuni lăuntrice, hărăzite acestui neobosit timonier și navei sale până la portul din urmă.

Că periodizările literare își au relativitățile lor, între care-s de observat îndeosebi fazele preparatorii, — se confirmă și cu mai multe însemnări de „*Jurnal*“ de prin 1879*1880, care prevestesc ce va urma. Astfel, într-un bilanț de la sfârșitul anului 1879, se relevă printre altele: „sufletește: renaștere, încetarea molesélei științifice după epoca ministeriatului și a acuzării [ministeriale] și altminteri: Primăvară psihologică-fiziologică. Etic: o nouă viață“[2]. În 1880, după ce-și consemna cele patru „conferențe psihologice-fiziologice“ ținute la Ateneu între 10/22 februarie — 2/14 martie *(Despre cunoașterea de sine și*

[1] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 18
[2] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 330

cunoașterea altora, Înțelesul cuvintelor, Despre visuri, Artele în educațiune), Maiorescu ținea să sublinieze că le-a organizat „mai mult pentru însuflețirea micului meu cerc literar decât din alte motive". Nu era chiar așa. Cuprinsul acestor conferințe arată că Maiorescu medita și își schița subiectele unor însemnate eseuri ulterioare, ca *Din experiență* sau *Despre progresul adevărului*. Iar însăși ținerea lor dovedește că încă de pe atunci criticul era preocupat de reîntoarcerea la cariera universitară, întreruptă atâta vreme — și nu din vina lui. În 1880, Maiorescu, împreună cu Theodor Rosetti și cu alți amici politici se retrăseseră din comitetul „clubului" conservator, întemeind așa-numita „grupare junimistă". Consecințele: La *Timpul*, Eminescu — recunoscut oficial ca redactor-șef — a putut să-și dezvolte mai în voie decât oricând propria doctrină politică, deoarece oficiosul conservator nu mai era controlat de „tombatere"; „gruparea junimistă" însăși, deși nu s-a afiliat partidului liberal, cochetă o vreme cu el, iar astfel de fapt nu putea rămâne fără urmări pentru particularitățile orientării ulterioare, ale legăturilor politice ce-i pregăteau lui Maiorescu asemenea schimbări.

Posibilitatea de a lucra, la care făcuse aluzie Maiorescu în reflecțiile de „bilanț" ale anului 1880, gândindu-se desigur la activitatea de critic literar sau mai general științifică, se concretizează spre sfârșitul lui 1881 prin publicarea în *Convorbiri literare* (octombrie) a unei ample recenzii elogioase privitoare la *Psihologia empirică sau știința despre suflet* (merituos manual, pentru atunci, al unui anume I. Popescu), precum și prin studiul *În contra neologismelor*, apărut în numărul din noiembrie al *Convorbirilor*... În ianuarie 1882, revista „Junimii" cuprindea studiul maiorescian *Literatura română și străinătatea*, iar în aprilie *Almanahul Societății Academice „România Jună"* din Viena publica alt însemnat studiu al lui Maiorescu, *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare*. „Renașterea psihologică" de care vorbise criticul cu câțiva ani înainte începea așadar să se confirme, culminând cu fericita idee de a aduna într-un volum, ce apărea la Socec în decembrie 1883, *Poeziile* încredințate de Eminescu revistei *Convorbiri literare*, precum și câteva dintre „postumele" acestuia. Această „renaștere" se confirma într-alt chip și prin „cursurile libere" de logică, începute la Universitatea din București încă din toamna anului 1880, continuate în 1881 și în anii ce vor urma, bucurându-se de afluență și mare succes de public. Cu astfel de precedent, în condițiile tentativelor de mai mulți ani ale liberalilor brătienișți de a-și apropia până la fuziune grupul politic junimist, ministrul Instrucțiunii Publice și al Cultelor — Gh. Chițu — îl numi pe Maiorescu la 10 octombrie 1884 ca „profesor definitiv" la catedra de *Logică și Istoria filosofiei secolului al XIX-lea* de la Facultatea de litere a Universității bucureștene. Așa începu cea mai prestigioasă etapă a carierei universitare maioresciene, aceea care l-a fixat mai bine în memoria unor generații de discipoli eminenți, precum: P.P. Negulescu, Mihail Dragomirescu, G. Bogdan (Duică), Ion Petrovici etc., etc.

Ceea ce a însemnat „profesorul" Maiorescu în perioada deplinei sale maturități și spre bătrânețe se poate afla din volumul omagial consacrat criticului

în 1910, ca și dintr-o culegere recentă de *Amintiri despre Titu Maiorescu* (Iași, Editura „Junimea“, 1973). Odată cu mutarea din 1885 a lui Iacob Negruzzi și a revistei „Junimii“ la București, Maiorescu făcea să apară în mai multe numere ale *Convorbirilor...* fragmente schopenhauriene (îndeosebi privitoare la *Estetica* filosofului german). Nu străin și de sugestiile venite de aici era studiul maiorescian *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, publicat în numărul din septembrie 1885 al revistei. E o perioadă de noi dispoziții polemice și de articole maioresciene casante, ca *Poeți și critici* (numărul din aprilie 1886 al *Convorbirilor...*), *În lături!* (numărul din iunie 1886). În 1887, criticul e prezent în revista „Junimii“ cu câteva recenzii și cu articolul *În amintirea lui Wilhelm de Kotzebue*. În 1888 (după ce-l înserase mai înainte în *Almanahul* „României June“), Maiorescu dă la iveală în revistă importantul eseu *Din experiență* (numărul din mai). În fine, în numărul din noiembrie 1889 al *Convorbirilor...*, ctitorul *Direcției noi...* publica cel din urmă studiu al său „în toată puterea cuvântului“, *Eminescu și poeziile lui*. Tot ce mai urmează: evocarea lui *Leon C. Negruzzi* (numărul din octombrie 1890), traducerea lucrărilor *Despre limitele cunoașterii naturei* de Emil du Bois-Reymond (numărul din noiembrie 1891), apoi rapoartele academice sau răspunsurile la discursurile de recepție, unele polemici izolate ori necroloage, precum *Contraziceri?* (1893), *Poeziile d-lui Naum* (1894), *Oratori, retori și limbuți* (1902), *Ortografia revizuită* (1904), *Octavian Goga, „Poezii“* (raport academic, 1906), *M. Sadoveanu, „Povestiri“* (raport academic, 1907), *Răspuns la discursul de recepție al d-lui Duiliu Zamfirescu* (1909), constituie nuanțări, consolidări, revizuiri — uneori fericite, alteori dimpotrivă — ale unui sistem de gândire estetică și mai larg culturală încheiat de fapt prin studiul *Eminescu și poeziile lui*. Publicarea în paralel a *Discursurilor parlamentare* (vol. I și II în 1897, vol. III în 1899, vol. IV în 1904, vol. V în 1915) nu face decât să lumineze mai bine — dintr-o perspectivă narativ-reflexivă — ceea ce Iorga va realiza și el mai târziu sub titulatura de *O viață de om* (inclusiv ambianța, în sens foarte larg, a acesteia). E un „amurg“ de carieră intelectuală prodigioasă, cu tot ce implică acest cuvânt metaforic prin sine.

Politicește, existența lui Maiorescu în răstimpul dintre 1881 și 1909 se caracterizează printr-o desprindere lentă, dar fermă și clar orientată în perspectivă, de unii foști amici politici incomozi, între care în primul rând Carp. Antecedentele erau vechi. Încă la 1870, când P.P. Carp și Vasile Pogor îi inculcaseră repetat amicului lor politic iluzia că va fi numit ministru al Instrucțiunii Publice, iar mai apoi i-o spulberaseră cu cinism, Maiorescu nu se putuse reține la un moment dat de a-i observa lui Pogor: „Ecoute, moi je n'ai pas besoin de vous autres, c'est vous qui avez besoin de moi; vous voudrez donc bien réfléchir à ma dignité personnelle“ (Cf. *Însemnări zilnice*, I, p. 155). Situația lui Maiorescu de „intelectual“ fără avere era aceea care le permisese la început latifundiarilor Carp, Pogor, altora (excepție notabilă face, în această privință, Theodor Rosetti), să

încerce de a se folosi de el ca de un subordonat. Aceasta, îndeosebi până la 1877, când practicarea foarte mănoasă a avocaturii îi aduse criticului nu numai *independența*, ci și *bunăstarea materială* consolidată. Primul gest limpede de scuturare a jugului pe care — mai pe ascuns, mai pe față — tot voiau să i-l impună prietenii politici din clasa boierească datează din anii următori războiului cu turcii, adică din 1878 și 1879. Atunci, cu prilejul alegerilor pentru revizuirea articolului 7 din *Constituție* și a celor imediat următoare, Maiorescu birui până și un contracandidat de ponderea lui Alecsandri. În discursurile sale privind împământenirea străinilor, criticul luă pentru prima dată o atitudine sensibil deosebită de aceea a lui Carp, obligând pe acest mare orgolios la delimitări polemice deschise în Parlament. De pe la 1881, când Maiorescu, Theodor Rosetti, junimiștii ieșeni care făceau politică părăsiră în masă clubul conservator, constituind o așa-numită „grupare junimistă", semnele de independență față de Carp începură a se înmulți într-atâta, încât în deceniile următoare acesta se pomeni nu o dată redus la postura de „mohican". Prin 1881—1884, când junimiștii au colaborat cu liberalii în anumite chestiuni de politică externă (așa-numita „chestiune a Dunării" etc.), primind pentru asta de la foștii amici conservatori porecla de „opoziție miluită", coeziunea dintre fruntașii Carp și Maiorescu era încă mare. Spre deosebire de „opoziția unită", pe care o constituiseră vechii conservatori cu unii liberali nemulțumiți de Brătianu, care transportaseră lupta în afara Parlamentului, junimiștii participară la „Camerele de revizuire" a *Constituției*. Înțelegeau să facă opoziție „legală" modificării unei Carte ce — socoteau ei — deși se adoptase încă de la 1866, nu fusese niciodată aplicată, deci nici experimentată realmente, spre a se putea constata obiectiv dacă e bună ori rea și deci dacă se impune să fie revizuită sau nu.

În 1888, lunga guvernare brătienistă căzu, determinată de agitația „opoziției unite", dar mai cu seamă de întâiul mare val de răscoale țărănești, care se întindea și prin împrejurimile Capitalei. Urma — pentru singura dată — un guvern pur junimist, în frunte cu Theodor Rosetti, unde Carp, devenit ministru de Externe, iar Maiorescu — titular la Culte și ad-interim la Domenii, se subminau unul pe altul, ce-i drept încă pe ascuns. Grupare minoritară, visând utopic la anularea opoziției dintre conservatori și liberali — pasămite spre „binele" unei țări cât mai unificată politicește —, junimiștii fură înlăturați de la putere în primăvara lui 1889, când Lascăr Catargiu formă un guvern cu conservatori și liberali de cele mai diferite nuanțe. Pe la sfârșitul lui 1889, alcătuind generalul Manu o formație conservatoare de tranziție —, lui Carp și lui Maiorescu le fură preferați alți junimiști. După o remaniere din toamna lui 1890 a aceluiași guvern, Maiorescu ajunse din nou ministru al Instrucțiunii Publice și Cultelor, pe când Carp preferă să rămână la o parte. Politicianism! Carp se rezerva pentru o probabilă formație ministerială în care ar fi obținut el „șefia", în vreme ce Maiorescu încerca să-și vadă promulgat vechiul lui proiect de reformă a învățământului, cel de la 1875—1876, —

îmbunătățit pe alocuri, înrăutățit prin admiterea în anume margini a *deslaicizării* școlilor din mediul rural. Proiectul maiorescian de reformă fu însă și de astă dată respins în Senat, anulându-i criticului pentru totdeauna dorința de a fi ministru al Învățământului. Mai întâmplându-se să cadă și alegerile pentru deputați din primăvara anului 1891, iar în 1892 nefiind chemat în ministerul de coaliție Lascăr Catargiu — P.P. Carp, Maiorescu se vindecă în sinea lui, pare-se pentru totdeauna, de vechile ambiții politice, — alegerea ca senator în 1907 primind-o cu ironia celui care meditase suficient la *Istoria contemporană a României* (operă ce se închegase oarecum de la sine, din „introducerile" la culegerea sa de *Discursuri parlamentare*, publicate postum, în 1925). Nici ambiții de altă natură se pare că nu mai avea Maiorescu. La 31 octombrie 1909, cu câteva luni înaintea ajungerii la limita de vârstă pentru funcționarea în învățământul superior, își dădea demisia de la catedră, din pricina unei rezoluții jignitoare a ministrului liberal Spiru Haret, care îl obliga să facă parte dintr-o comisie de judecată la care își dase adeziunea de principiu, însă mai apoi se răzgândise; fostul bursier trimis în străinătate pe vremuri de către Maiorescu își îngădui rigiditatea — dacă nu impertinența — de a interpreta acest incident neînsemnat ca „refuz de serviciu" al bătrânului profesor. Însă cu asemenea amărăciuni și altele mai de proporții, Maiorescu se deprinsese de mult. Singura mare încercare care, adeseori, îl împinsese până la gândul sinuciderii fusese pentru mulți ani aceea a căsătoriei pripite, nepotrivite, cu Clara Kremnitz. La sfârșitul lui 1886 de-abia se hotărî criticul să determine un proces de divorț la care gândise vreme de zece ani. După încheierea tristului episod judiciar, se recăsătorise fără întârziere, în septembrie 1887, cu Ana Rosetti, cumnata lui Iacob Negruzzi, — distinsa doamnă pe care studenții o vedeau precedându-și soțul și ocupându-și scaunul anume rezervat ei pentru tot răstimpul cât a mai ținut Maiorescu prelegeri în celebra „sală a IV-a".

1910—1917. Perioada aceasta de amurg și de asfințit al vieții lui Maiorescu învederează particularități care dau culoare unică unei înzestrări și unui destin excepțional. Deși renunțase în sine-și la „eterna alergare" de care vorbise poetul său preferat, Eminescu, însuși motorul acestei „alergări" nu se putea opri automat într-o ființă totdeauna atât de încordată ca a sa și nu-l putea cruța de ironia surprizelor ce apar când nu le mai aștepți. Surpriză nu putea fi, desigur, după precipitata-i demisie, faptul că Senatul universitar, consternat, îi trimise încă la 13 noiembrie 1909 pe rector și pe cei patru decani de pe atunci cu rugămintea de a accepta să fie sărbătorit la 22 noiembrie de întreaga Universitate bucureșteană. La vreo săptămână dupa aceea, profesorimea din Iași îl sărbători și ea pe marele profesor. Elevii lui erau sumedenie! Surpriză nu putea fi nici că acestei de sărbătoriri-protestări pentru retragerea silită din învățământ îi urmară curând celebrarea celor șaptezeci de ani de viață, organizată de elita vieții intelectuale și artistice de pe atunci, — junimiști ori nejunimiști, — adică la nivel național. La 15 februarie 1910, dimineața, bătrâni și tineri, prieteni, admiratori, veniră la Maiorescu

acasă, prezentându-i numărul omagial din *Convorbiri literare* scos anume, din care o sută cincizeci și șase de pagini cuprindeau articole ori studii speciale despre viața și opera întemeietorului „Junimii", iar alte cinci sute de pagini și mai bine erau ilustrate de colaborările literare, filosofice, științifice ale vechilor și noilor junimiști. A urmat, seara, un banchet la care, după toasturi ce nu se mai isprăveau, se ridică pe neașteptate și trufașul, tăiosul, repezitul, „cosmopolitul" (cum îl considerau unii) P.P.Carp, apostrofându-l pe Maiorescu astfel: „Știi tu de ce te iubește lumea asta așa de mult? Am să-ți spun eu. Pentru că tu ai fost un caracter. Pentru că atunci când au început unii și alții să batjocorească limba noastră românească, cultura noastră, tu ai avut curajul să te ridici cu știința ta contra lor. Lumea simțea că tu lupți dintr-un sentiment de datorie publică."[1].

Ironia „eternei alergări" la care ne împinge pe toți viața însă tocmai de aici începe să se evidențieze. Formându-se un nou cabinet P.P. Carp, la 29 decembrie 1910, Maiorescu nu putu să refuze portofoliul Externelor până în primăvara lui 1912, când, ca toate guvernele sprijinite pe elemente neomogene, și cel al lui Carp trebui să cadă. Și cum aceste forțe politice eterogene nu puteau lua — una sau alta dintre ele — singure puterea, Carol I constitui pe neașteptate un cabinet conservator cu Titu Maiorescu drept președinte. Situația aceasta el nu știu cum s-o evite, după ce însuși Carp îl sfătui să accepte, deși în sinea lui liderul junimiștilor politici era afectat profund. Izbucnind războiul balcanic, guvernul trebui remaniat pe principii cerute de împrejurări. Carp, omul „forte", crezu ca i-a sunat iarăși ceasul cel prielnic. Însă cum regele nu-l voia, știindu-l vanitos și rigid chiar când situațiile cereau suplețe, rivalitatea mai mult mascată de până atunci față de Maiorescu, preferat în continuare ca prim-ministru și ministru de externe, răbufni la suprafață sub forma urii. Carp — spre a încerca în felul său, se vede, fidelitatea amicului politic — sugeră mai întâi ca junimiștii, inclusiv Maiorescu, să se dea la o parte. Cum putea însă acesta să o facă, de vreme ce majoritatea oamenilor politici îi arătau că a-și părăsi postul în circumstanțele de atunci semăna a dezerțiune? La alegerile din noiembrie 1912, Carp, șeful politic al neoconservatorilor nu candidă. Așa se rupse definitiv o prietenie și politică, și personală de o viață întreagă. Carp fu pus în situația de a demisiona în mai 1913 din fruntea partidului, iar Maiorescu urma ca în toamnă să fie ales conducător al forțelor politice conservatoare pe care fostul său prieten le reorganizase. La 31 decembrie 1913, bătrânul om de stat se retrăgea din guvern, deschizând drumul unei guvernări național-liberale, iar în februarie 1914 demisiona pe ascuns și din postul de conducător al conservatorilor.

În 1914, când izbucnise primul război mondial, Maiorescu se afla într-o lungă călătorie prin străinătate cu soția, suferindă, care și muri atunci la Heidelberg, în sanatoriu. Bătrânul, rămas fără cea care-i luminase anii târzii ai vieții, se întoarse prin octombrie în țară bolnav de inimă. Fu chemat de mai multe ori în Consiliul de coroană, unde, deși după orientarea de o viață întreagă ar fi înclinat pentru alianța cu „Puterile centrale", pleda neobosit pentru menținerea în neutralitate.

---

[1] Apud Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, vol. II, 1940, p. 339 — 340

Rămas în București, pe când armatele române se retrăgeau spre Moldova din fața invadatorilor germani, Maiorescu refuză în două rânduri să-l vadă pe mareșalul Mackensen, după cum respinse orice altă formă de pactizare cu ocupanții. Om al unor timpuri ce începeau să treacă, visa la reorganizarea țării după război tot pe vechile temeiuri. Însă patriotul și umanitarul din el o făceau din convingerea că numai astfel ar putea fi salvată România de la dezastrul pe care îl putea determina hegemonismul marilor puteri.

Prin aprilie 1917, deși tot mai bolnav, citea amicilor săi politici și literari câți mai rămăseseră în București „introducerea" la cel de al șaselea volum al *Discursurilor parlamentare*, plină de incisive, aspre caracterizări ale regelui și ale diferiților politicieni venali, printre care și unii din propriul partid. Pe la începutul lui iunie avu o criză puternică de angină pectorală, căreia nu i se mai putu împotrivi. Muri la 18 iunie/1 iulie 1917, iar îngropăciunea avu loc în ziua următoare la Cimitirul Bellu, într-o atmosferă de sobrietate, potrivită cu momentele grele prin care trecea țara.

II. PROBLEME DE „BIOGRAFIE INTERIOARĂ"

Ca și, de pildă, Macedonski, Titu Maiorescu reprezintă cazul paradoxal de a se fi ivit în cultura, în literatura română cu o falsă conștiință a propriei vocații — în ordinea tipologică a lucrurilor. Se credea un precursor, un începător a tot și a toate, pe când în realitate era un tipic *sintetizator*, unul dintre cei meniți să ducă la maxima împlinire un proces al căutărilor început cu mult înainte (Macedonski procedează dimpotrivă, crezându-se multă vreme o natură sintetizatoare, asemeni marilor săi emuli din generația „clasicilor" împins fiind numai de evidența propriilor opere, treptat, să-și asume funcția ce-l exprima realmente, *precursoare*).

Cui trebuie atribuită răspunderea pentru asemenea erori de autoapreciere, care până la urmă se dovedesc adesea fecunde? Epocii? Vreunei particularități de-a propriei firi? Credem că acțiunii conjugate a ambilor factori. La Macedonski-începătorul, lucrurile s-ar explica prin veleitarism și imitație. „Mezin" al celor din generația *marilor clasici*, el receptează la intrarea în câmpul literar sugestiile multiple ale unei epoci în plin proces de sintetizare a ceea ce dobândiseră trainic, dar sporadic, fără continuitate și extensiune organică, generațiile ce au premers. Iar așa fiind — mare veleitar cum s-a dovedit totdeauna — crede că-și va putea depăși contemporanii utilizând cu îndoită râvnă mijloacele lor. Până la urmă, deodată cu întemeierea *Literatorului*, cu experimentele din *Hinov*, *Înmormântarea cu toate sunetele ei*, inaugurarea ciclului *Nopților*, Macedonski înțelese că soarta lui e a

unuia ce va trebui să se încumete pe căi nebătătorite. Chiar dacă i se va impune, în felul acesta, să meargă în contra curentului, să dobândească — dar să se și consoleze cu conștiința de „damnat". Tipic „complex de inferioritate", convertit prin puternica dotare a poetului și prin terapeutica în atâtea feluri miraculoasă a artei într-unul de „superioritate" — contrar opticii imuabile pe care o dovedesc în asemenea cazuri unii psihanaliști! Cu Maiorescu e altfel. El pășește în viață, în câmpul culturii, cu exasperarea de „a nu fi înțeles", de a nu-i fi fost apreciate precocele-i însușiri — acasă, la „Theresianum", la Paris, imediat după venirea la București — în lumina propriei lor valori. Tipic „complex de superioritate", ce-i drept — bizuindu-se pe o superioritate reală, nu veleitară; însă, în măsura în care întâmpina mereu rezistențe, — totuși „complex"!

Mult agravat e „complexul" acesta de *precocitatea* maioresciană: precocitate veritabilă, firească, de arbust cu rădăcinile bine înfipte în pământ, nu de plantă crescută în seră. La 1857, în aprilie (adică, precum își notase mai înainte, la vârsta când în om „se luptă flăcăul cu bărbatul"), Maiorescu așterne în „*Jurnal*" aceste rânduri de matură introspecție și de legitim avertisment sfidător al incomprehensibilității celor din jur: „Nemica nu mă alterează. Nici o ceartă pasivă, nici nemica. Cearta pasivă degeaba; eu am destul cap, să văd când făcui vr'o eroare și să mă coreg singur; și poate am mai mare superioritate decât cei ce mă coreg. Când vorbesc profesorii prin școală câte o măgărie, mă uit la ei cu un râs amar și mi se urăște de școală. Și așa privesc toată viața! Nu gândesc ei oamenii ce părere am eu de ei și ce se ascunde în mine, când mă văd ascultând cu un ochi plecat și [din] când [în] când cu buzele surâzânde. Veți afla-o cât de curând voi!"[1]. Dar de câte ori nu exclamă exasperat Maiorescu, la începutul ieșirii din adolescență: „Nu mă cunosc oamenii iștia! Nimeni nu mă cunoaște!"[2]. Sau: „Desper cu totul de a-mi face un nume etern"[3]. Sau ajunge la asemenea legăminte solemne față de sine: „O să văd să mă fac om tare și bun"[4]. Sau cu francheța față de sine care nu e numaidecât a unui „ambițios" (cum s-a zis), în orice caz — nu a unuia de felul vulgar, rastignacesc: „...mă cuprinse iarăși acel sentiment de a voi să străbat, ce-l am atât de des, acea desperare că sunt încă necunoscut, acea voință de a sparge barierele"[5]. Nota e din noiembrie 1856. Să fii disperat la șaisprezece ani că ești necunoscut, să voiești a sparge barierele, să fii obsedat de *a străbate!* Dar, în definitiv, ce înțelegea precocele elev prin asta? O aflăm dintr-o însemnare de la 11 aprilie 1857: „De aș depune examenele de maturitate, să-mi apuc o viață independentă literară și filosofică; și dacă voi rămânea tot așa singur, apoi umblu până-mi voi

---

[1] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 68
[2] *Ibidem*, vol. I, p. 40
[3] *Ibidem*
[4] *Ibidem*, vol. I, p. 45
[5] *Ibidem*, vol. I, p. 53

ajunge oarecare scop patriotic și, după aceea, sunt convins ca niciodată — să-mi scurtez viața“[1]. Să mai vedem ce-și notează elevul la 21 mai 1856 despre niște colegi italieni care nu concepeau ceva mai presus de muzica țării lor: „Bre! Bre! Cum nu se pot rădica oamenii iștia peste naționalitate; să privească lumea cu un ochi general etnografic și filosofic, fără partide! Dar ce să le faci! Ce e italian trebuie să fie bun!“[2]. De pe acum, prin urmare, mijește în mintea lui Maiorescu principiul călăuzitor al întregii lui critici culturale de mai târziu, care s-ar putea rezuma prin formula „patriotism în marginile adevărului“. În altă ordine de idei, scrisese la 13 mai 1856 că „eu fiind unul ca [c]eilalți, care nu bagă de seamă pe sine și nu se observă filosofic, m-aș face un mișel și jumătate“[3]. Iar în bilanțul de la 31 decembrie 1856, ora 9 seara: „Cea din urmă zi a anului 1856! Am devenit cu un an mai în vârstă, cu doi ani mai deștept, cu zece ani mai cu experiență. Străbătând acum cu gândul anul, de la început, trebuie să caracterizez acest an ca anul meu de formare și dezvoltare“[4].

„Complex de superioritate“ în toate mărturiile ce am invocat? Fără îndoială. Însă nu în sensul meschin, pragmatic ori pur veleitar, ci transformat în punct arhimedic pentru cristalizarea unor înalte idealuri patriotice și umanitare. „Precocitate“ marcată, la un adolescent ce judecă lumea — și pe sine — „cu un ochi general etnografic și filosofic“? Cine se mai poate îndoi de asta?! Însă că această precocitate a fost și extrem de fecundă, considerată din perspectiva a ceea ce a înfăptuit Maiorescu ulterior, iată ce trebuie să se sublinieze cu toată puterea.

Vorbeam încă în *Introducerea* acestei scrieri despre faptul că Epoca de aur a literaturii române e una prin excelență *sintetizatoare* și că ea cerea cu necesitate naturi artistice pe potrivă. E cazul să ne întrebăm acum: *numai* naturi „artistice“ astfel alcătuite, nu și în toate celelalte spații de afirmare spirituală? Gândim că în toate. Însă, fiindcă se cuvine a ne mărgini aici strict la literatură, să subliniem că heraldul Epocii de aur, teoretizatorul cu anticipație al acesteia, Maiorescu, a fost el însuși structurat de la natură spre a pregăti și deci înțelege pe dată sintezele ce aveau să vină. Lucrul e cu deosebire evident de când se cunosc *Tagebücher*-ul și *Epistolarium*-ul. Veritabilele „naturi de sinteză“ sunt cele în stare prin complexitatea și vigoarea alcătuirii lor native să refacă ontogenetic cu rapiditate filogenia domeniului în care se vor afirma. Iar la descoperirea îndeletnicirii ce li se va dovedi pe deplin prielnică — să ajungă tot atât de repede, ca și instinctiv, deși prin asta încordatele căutări premergătoare nu-s excluse, ci dimpotrivă. Datorită *Însemnărilor zilnice* și *Epistolarium*-ului, s-a spulberat definitiv nu numai legenda „bucherului“ etc., dar și aceea a „olimpianului“ apărut nu se știe cum în generația sa, a „mandarinului intelectual“ conceput nediferențiat, a „minții

[1] *Ibidem*, vol. I, p. 67
[2] *Ibidem*, vol. I, p. 44
[3] *Ibidem*, vol. I, p. 41
[4] *Ibidem*, vol. I, p. 55

cristaline" nedublate de căldura și marile palpituri ale inimii; într-un cuvânt — a omului bântuit de uscăciune sufletească. În „relațiile omenești", pe care punea atâta preț din rațiuni înalt pragmatice, din înțelegerea a ceea ce i se cerea unui *zoon politikon* de dotarea lui, Maiorescu a ținut de timpuriu să impună imaginea *seninătății olimpiene*. Totul însă provenea din decență, dintr-un simț kalokagathic a ceea ce implică veritabila idee de „personalitate", dar și spre a fi ascultat și urmat, a deveni cât mai puțin vulnerabil în bătăliile de durată și hărțuielile pe care știa că nu are cum să le evite. Pentru un luptător înnăscut e o regulă elementară să nu se despartă niciodată de armele sale. Din asemenea rațiuni a putut părea Maiorescu mai multor contemporani mereu egal cu sine însuși, afabil, dar cu nu știu ce glacial, neînstare de a șterge vreodată cercul despărțitor dintre el și ceilalți.

Însemnări zilnice, *Epistolarium*-ul nu sfarmă pur și simplu această imagine, — cum s-a opinat uneori — ci numai o validează pe dinăuntru. Precocitatea maioresciană, nebucherismul maiorescian tocmai cu aceasta se pot dovedi mai bine: cu timpuria conștiință a faptului că familia, școala, ambianța socială în sens oricât de larg nu duc automat la formarea unei *personalități*, ci numai — în certe cazuri — o pot favoriza, grăbi, consolida. Cel puțin tot atât de importante sunt timpuria estimare a darurilor cu care este cineva înzestrat din fire și a ceea ce poate face cu ele. Importante sunt deci liberul arbitru, voința de a te autoconstrui în lumina unei anumite conjuncții a valorilor de atins, alegerea pentru aceasta a unor mijloace care să nu contrazică nici propriile însușiri native, nici ceea ce-ți poate oferi un sprijin în ambianța spațiului și timpului istoric ce ți s-a dat. La 14 februarie 1856, după ce constata că în ziua respectivă „îmi ținui împărțirea orelor [de lucru meticulos organizat — n.n.]" și că „noaptea lucrai până la 3/4 12", copilandrul pe punctul de a împlini șaisprezece ani își aminti că e de stabilit în *Tagebuch* „încă ceva": „De acum înainte o să-mi însemn în cartea asta toate erorile mele și toate bunătățile de peste zi"[1].

Foarte curând, pe lângă naturala funcție de confesiune și autoconsolare în lupta cu amărăciunile, i se găsiră „*Jurnalului*" întrebuințări din ce în ce mai complexe. El devine „buletin de starea sănătății", prilej de a fixa în linii repezi oameni, moravuri, mecanica relațiilor dintre aceștia, iar mai târziu, — când cine știe ce constatări de raporturi cauzale cu propriile-i dispoziții i-o sugerează lui Maiorescu, — „*Jurnalul*" deveni și „buletin de starea vremii". Cu vremea, vor abunda impresiile ori numai simplele constatări laconice prilejuite de frecventele călătorii, stările prilejuite de contemplarea naturii, a artei, consemnarea evenimentelor de ordin politic și elaborarea din mers a strategiei ori tacticii ce se impunea în raport cu acestea, apoi reflexiile pe marginea lecturilor, bilanțurilor de sfârșit de an etc. Distinct e în orice caz un lucru: în perioada adolescenței și a primei tinereți primează introspecția, efortul încordat al lui Maiorescu de a se cunoaște pe sine, de a-și scruta gama reacțiilor în atingere cu împrejurările, cu oamenii, cu noile medii

[1] *Însemnări zilnice*, vol. I, p. 33

în care pătrundea. Totul, desigur, spre a se edifica asupra celor mai prielnice raporturi de stabilit între *eu* și *lume*. Totul dezvoltat pe larg, răsucit pe câte fețe se putea, ilustrat cu abundență de detalii. Mai târziu, în anii maturității și ai bătrâneții, *Însemnările*... devin brevilocvente, aproape sau de-a dreptul seci, numai cu câte o propoziție sau un detaliu menite a fixa o situație îndeajuns, spre a fi reactualizată în memorie cu întreg cortegiul de reprezentări adiacente când autorul ar fi fost determinat de ceva să o ia pe scara timpului înapoi. Preocuparea de compoziție, de calofilie, de „portret în fața oglinzii" lipsește cu desăvârșire din bun început și se menține până la urmă, — semn că Maiorescu nu și-a conceput „*Jurnalul*" în vederea publicării. Așa stau lucrurile, considerând această scriere *din punctele ei de plecare*. Dar *din cele de sosire?* Observând cu vremea câtă viață trăită s-a acumulat în zilnicele sale „însemnări", Maiorescu va fi început să reflecteze că — în vreun fel sau altul — ele le-ar putea fi utile urmașilor. Iar așa gândind, după revizuiri repetate, scurte adăugiri, supresiuni de amănunte poate prea intime etc., decidea în testamentul redactat cu un an înainte de moarte (23 ianuarie 1916) ca poate un număr de manuscrise (erau specificate anume „jurnalele", corespondența literară și politică, din care totuși arsese o parte) s-ar putea dona Academiei Române.

„*Jurnalul*", așadar, numeroasele scrisori, nefiind destinate dintru început publicării, sunt de o *autenticitate* (cu excepția supresiunilor, care o alterează pe alocuri) în afară de orice discuție. De aceea au și o valoare documentară de primul ordin pentru reconstituirea *biografiei interioare* maioresciene. Vorbeam de faptul că publicarea lor postumă nu anulează *imaginea* pe care și-au făcut-o despre Maiorescu contemporanii, ci numai îi adaugă un spor incomensurabil de complexitate. În ce sensuri? Le vom desprinde pe cele ce ni se par mai importante. *Tagebücher*-ul, corespondența nu contrazic „apolinia", ținuta „clasică" maioresciană, ci numai ne instruiesc asupra faptului ca ele sunt *țelul* spre care criticul a tins mereu, cu excepționale rezultate. Sunt o „persona", care i se potrivea până la identificarea cu felul nativ de a fi; *o a doua natură*, cum se zice. „Personalitate" în genere — și îndeosebi în cazul lui Maiorescu — probabil că nici nu poate să însemne altceva. Era însă criticul, prin stâlpii săi interiori de susținere, numai „olimpian", „clasic, „minte cristalină" și cum a mai fost definit pe această linie, univocă? S-a ținut seama prea puțin de indignarea cu care protesta adolescentul, tânărul, omul împlinit, când observa că unora dintre cei din jur li se părea așa. Iată o frântură de însemnare de la 30 iulie 1858: „...dar oamenii, oamenii care-mi sunt aproape! — Soru-mea mă numește un rece realist, un sistematic. Eu rece și realist?! O, Doamne, Doamne — de ce nu existi?"[1] Când o rudă îi scrie prin octombrie 1858 ca e un „prefăcut", că o face pe „eruditul" ca să-și dea aere, tânărul Maiorescu sare ars: „Donnerwetter! Asta nu le iese din cap unor asemenea

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 102

oameni“[1]. Iar într-un târziu (spre a mai invoca doar o mărturie în ordinea celor precedente), Maiorescu răspundea cu imperceptibilă ironie obosită la învinuirea soră-sii Emilia că n-ar fi avut grijă de trimiterea lui Eminescu la Viena, în sanatoriu: „Deci, de acest lucru s-a avut grijă, și dacă tu l-ai fi făcut, cu inima ta caldă, sau eu cu capul meu cel rece, nu are importanță“[2]. Renunțase prin urmare să mai încerce a le scoate din minte oamenilor, fie și dintre cei foarte apropiați, că n-ar fi decât un cap „rece“!

Însă cum era el în structura-i intimă, nativă, Maiorescu își notase în „*Jurnal*“ încă de la 13 mai 1856: „Când sunt transportat în alte sfere, auzind o muzică de Mozart sau măcar gândindu-mă singur noaptea; când desper cu totul de a-mi face un nume etern; când plâng la tonul cel mai simplu al unei muzice clasice; când râd de certele altora în contra mea; ce să fac? Trebuie să am numai contraste...“[3] „Contrastele“ — iata ce putea să-și descopere Maiorescu drept alcătuire funciar-definitorie, când se afla numai cu sine. Și aceasta nu doar la șaisprezece ani, când mai putea fi bănuit — cum a și fost — de romanticăria proprie vârstei. Într-un bilanț patetic de la 11/23 august 1876, Maiorescu se confesa „*Jurnalului*“ astfel: „1856, 1866, 1876 — 20 de ani petrecuți cu conștiință de sine. Eu îmi par însă mie însumi ca un fruct copt gata să cadă. Ce-mi mai poate oferi nou viața? Cunosc femeia, știu ce însemnează iubire și căsătorie, cunosc prietenia, [m-am] urcat până în culmea ambiției, și am simțit arta. Am fost profesor și scriitor — ce mai poate veni încă? Cine a agonisit în sine indiferența morții, a-ncheiat socotelile cu viața. Ce am de făcut?“ Ce mai avea de făcut, sau se trezea pe neașteptate că face, Maiorescu ne-o spune în continuare: „ Când însă creierul se umflă din nou, băsica de aer se urcă iarăși în sus, privește din perspectivă aeriană în adâncime și își pare sieși superbă. C'est une misère“. Ironie a condiției umane, „mizerie“, sau cum i se mai părea lui Maiorescu asemenea balansuri lăuntrice, structura sa intimă întemeiată pe „contraste“ nu-i îngăduia să cantoneze prea mult în dezabuzare. Iată ce aflăm dintr-o însemnare tot de la 1876, — cea din 4 septembrie: „Când mă gândesc că însuși un așa de supra-om ca Goethe era deja la 37 de ani când a plecat spre Italia și abia de atunci înainte a atins adevărata lui însemnătate și direcția lui rămasă consecventă, cât trebuie aceasta să pună în mirare și, în fond, să consoleze mici apariții, ca mine. Deci s-ar putea încă să învieze o lume înaintea mea? O lume nouă?“[4] „Contrastele“ firii lui Maiorescu erau, prin urmare, în veșnică tensiune, ca tot ce e realmente viu și, îndeosebi, așa cum se întâmplă în cazul veritabilelor naturi sintetizatoare.

Reflectând desigur la dominarea antinomiilor din sine, la integrarea lor într-o alcătuire structurală care să nu exprime simpla *stare de natură*, ci pe aceea de

---

[1] *Op. cit.*, p. 107
[2] Cf. *Buletinul Mihai Eminescu*, fasc. 19, 1941
[3] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, p. 40
[4] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit. p. 260 — 261

om intrat plenitudinar *în viața culturii*, criticul își însemna din *Afinitățile elective* ale lui Goethe următoarea paradoxală dificultate: „Semănatul nu e așa de anevoios ca seceratul“[1]. E un mod de a zice că nunumai „precursorii“ (cum arătam în Introducere) au o soartă ingrată, ci și „sintetizatorii“, întru cât își asumă condiția, cu toate implicațiile ei. În ceea ce-l privea, Maiorescu și-a asumat-o din plin, de timpuriu. La 31 decembrie 1857 își nota în „*Jurnal*“: „Anul se apropie de sfârșitul său; e ora 10 $^{1}/_{2}$ noaptea. Aș vrea să străbat iute cu gândul anul care-a trecut [...] Pentru direcțiunea mea științifică a fost de cea mai mare însemnătate cunoștința cu privirea generală asupra filosofiei și cu logica, această știință așa de extrem de interesantă [...] S-a înfiripat însă în mine un scepticism deconcertant, o punere la îndoială a tuturor celor tradiționale, ba chiar a ideii de D-zeu și de nemurirea sufletului — paralel cu imposibilitatea de a concepe absolutul. La ce oscilări e supus cugetul meu în această privință!“[2] Consecințele păreau grave și tânărul Maiorescu revine mereu asupra lor: „De când am ajuns să fiu pregatit în mod serios din punct de vedere științific, nu-mi mai reușește nici o rimă; pe de o parte, sunt bucuros că a încetat această ocupație neserioasă; pe de altă parte, poate și din cauza asta devin din zi în zi mai rece, pentru cei mai mulți din jurul meu mai indiferent. Îmi lipsește acum un stimul puternic, indiferent de unde ar veni“[3]. Resimțirea dureroasă a lipsei „stimulului“ contra indiferenței însemna că *afectivitatea* — puternica afectivitate maioresciană de o viață întreagă — s-ar fi vestejit? Își pierduse, odată cu sporirea ocupațiilor științifi*ce*, *obiect*ul anterior și nu-și găsea pentru moment unul potrivit cu noile modificări sufletești, asupra căruia s-ar fi putut exercita. Frământările începuseră de mult și nu păreau să se mai sfârșească. La 15 noiembrie 1856 înfiera în „*Jurnal*“ „blestemata carceră a sentimentelor“, iar la 9 decembrie, același an, se lamenta astfel din cauza lipsei prietenilor, a incomprehensiunii celor din jur, a profundei nemulțumiri de sine: „Iar eu, eu — sărmanul, părăsitul, luatul în râs, simțitorul, eu, a cărui minte ar vrea să sfredelească omenirea, a cărui simțire ar vrea să îmbrățișeze omenirea, — eu care totuși sunt vrednic, cred, de o cât de puțină compătimire — eu mă închid în camera mea, lacrimi îmi țâșnesc din ochi...“[4].

Maiorescu admitea, așadar, că e atât de „simțitor“ încât ar putea să îmbrățișeze cu afecțiunea sa omenirea întreagă. Nu uita, ce-i drept, să amintească și de „mintea“ lui, cu care ar fi vrut sa „sfredelească“ omenirea. Minte „sfredelitoare“? Iată denominația fericită prin care Maiorescu presimțea de departe cum le va domina, cum va săvârși *sinteza* „contrastelor“ din sine: sub forma incomparabilului său *spirit critic*, care a prezidat la desăvârșirea întregii noastre culturi moderne. „Spiritul critic“, ca formă specific maioresciană de

---

[1] *Ibidem*, vol. I, p. 92
[2] *Ibidem*, p. 84
[3] *Ibidem*, vol. I, p. 86
[4] *Ibidem*, vol. I, p. 55

dominare a „contrastelor", nu presupunea — cum au tot zis adversarii sau cei în necunoștință de cauză — orientarea exclusiv negatoare, nihilistă, ci și pe cea prin excelență afirmatoare, constructivă, rezultând din fecunda (deși mereu *tensionala*) punere în acord a minții „sfredelitoare" cu inima „simțitoare". Altfel, ar fi biruit „indiferența", de care am văzut cât se temea Maiorescu în anii săi de formare. Iar în această ultimă privință, spre a lumina mai bine procesul devenirii lăuntrice a criticului, până la descoperirea *acordului* de care vorbeam, să mai spicuim câteva exemple din „*Jurnal*". La 2/14 aprilie 1857, îngrijorat de „dezgustarea asta la un copil de 17 ani", Maiorescu întrebase de un specialist, dar opinia acestuia nu-l convinse: „Doctorul îmi zice că se teme că mă fac ipohondru: asta nu mă fac, în înțelesul care se ia, adecă unul care-și tot face închipuiri; ba, din contra, nu-mi pot închipui nemica, ci văd numai o realitate goală și rece"[1]. *A vedea* realitatea cu ochii minții până în străfunduri — nu e premisa specific omenească, intelectivă, pentru *a o redimensiona,* a primi din ea ce e de primit și a respinge, corectând totodată, ceea ce-i de respins și îndreptat? Iar *văzând* în profunzime realitatea, însă nu „indiferent", nici „ipohondru", ci *calificând-o* drept „goală și rece", nu înseamnă a asocia *neutrelor* constatări ale „minții" și *părtinirea* specific umană a „inimii", cu îndemnul iscat de aici pentru ameliorarea lucrurilor? Iată, dar, surprins pe viu, un moment din obscurul (și *inevitabilul,* la o natură sintetizatoare) proces de formare a „spiritului critic" plenitudinar, destructiv și constructiv unde și cât trebuie, — atât de hulit la început în cazul lui Maiorescu și atât de admirat mai pe urmă. Încă un exemplu ar fi acela al căutării *în afară* a „stimulului" de absența căruia se plângea criticul în anii săi de formare. E vorba de începutul de epistolă către Olga Coronini, pentru care tânărul avu un simulacru de afecțiune, repede depășit, după ce fusese minat de mari intermitențe între 1856 și 1858: „Și d-ta zici că nu există nimic frumos în ceea ce e legat numai de simțuri? — Oho! la această teorie d-ta mai puțin decât oricine mă vei converti [...] și când voi fi bătrân, încă mă voi entuziasma [...] Știi d-ta, Olga? Până astăzi devenisem un om care stagnează, un om împietrit; această blestemată logică mă cristalizase cvarț dur. N-ai simțit d-ta încă din ultima mea scrisoare ca acolo numai o morișcă a rațiunii, morișcă înghețată, își târăște penibil roatele? — Astăzi însă am fost emoționat, în sfârșit, emoționat"[2]. Aceeași obsesie, prin urmare, de a nu transforma rațiunea și logica ei într-o „morișcă", prin înghețul inimii. Și, lipsit de prieteni veritabili, statornici, pe măsura lui (la „Theresianum", ca și, în bună masură, toata viața), să nu fi căutat Maiorescu, pentru „încălzirea" și din afară a puternicei sale rațiuni, acea specie particulară de prietenie care se cheamă iubire, iar într-un sens mai larg — societatea femeilor, prezența lor pur și simplu? Așa se explică și de ce, în anii de formare, Maiorescu își însemna din *Afinități elective* o reflecție ca următoarea:

---

[3] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 68
[4] *Ibidem*, p. 96

„Întâlnirea cu femeile în societate este elementul bunelor moravuri“[1]. Că, mai târziu, femeile între care a viețuit, începând cu prima soție, nu numai că nu i-au stimulat totdeauna „bunele moravuri“, dar i-au adus și mari neplăceri de ordin public, inclusiv momente de stagnare a neostenitei sale gândiri, — e foarte adevărat. În asemenea cazuri era împins criticul să mediteze că în clipele hotărâtoare ești redus adeseori numai la puterile proprii. Însă nu e mai puțin adevărat că spre sfârșitul vieții septuagenarul putea să-și însemne în „jurnal“ la 26 ianuarie/8 februarie 1913: „Mângâierea și sprijinul meu este Gi [Ana Rosetti, soția de-a doua — *n.n.*] “[2].

În legătură cu inteligența maioresciană, cu strașnica logică a mentorului „Junimii și a iscătorului spectaculoaselor bătălii de idei din Epoca marilor clasici s-a vorbit abundent. Mai util e de aceea, să insistăm aici asupra sensibilității criticului, a naturii acesteia. Aici e marea dificultate de care Maiorescu s-a lovit mereu. La 25 octombrie 1870, schițându-și — deziderativ — un program de lucru științific pentru viitor, criticul lăsa să transpară printre rândurile din „Jurnal“ șovăiala: „Să scriu acum o Logică e datoria mea ca profesor; să fi scris o Psihologie aș fi voit mereu. M-a reținut greutatea firească de a explica pasiunile; cred că asta e imposibil în starea actuală a psihologiei“[3]. Negreșit că era aproape imposibil, în condițiile psihologiei preabisale. Aceasta, teoreticește. Însă și dintr-un punct de vedere mai practic, Maiorescu se izbea de o greutate. Una, pare-se, nu cu totul străină de obârșia lui. Transilvănean, fie și în condițiile celui crescut o vreme printre valahi, iar pe urmă mai mult în mediile germanice, enunțătorul dificultății „de a explica pasiunile“ nu se gândea la asta. Marcați sufletește și de împrejurări istorice dintre cele mai pline de vicisitudini, până la unirea cu „Țara“, românii transcarpatici sunt poate mai înrădăcinați decât cei din alte provincii în trăirile subliminale, în pasiuni, în afectele primare. Rezultat al unui îndelung proces istorico-social de „refulare“ în masă? Cine s-ar încumeta, chiar și azi, sa formuleze în legătura cu asemenea întrebări mai mult decât simple ipoteze?! Rămâne oricum un fapt că mai tânărul contemporan al lui Maiorescu, transilvan și el, Slavici, s-a dovedit de alt curaj în *Moara cu noroc*, *Pădureanca*, *Mara*. Calitatea de „capodopere“ pe care le-o recunoaștem azi acestor scrieri vine din aceea că șirianul și-a urmărit eroii — fie și cu mijloacele mai libere, *literare* — de la nivelul devoratoarelor stări pasionale, aruncând mai adeseori decât se crede sonda în inconștientul psihei colective transcarpatine. Să fie o întâmplare că, peste decenii, tânărul Blaga vorbea — cam cu nechibzuința juvenței, ce-i drept, — de „revolta fondului nostru nelatin“, iar mai târziu a fost obsedat mereu de particularitățile originii noastre etnice? Dar faptul că primul manual românesc de psihologie relevabil (elogiat de altminteri de Maiorescu) e al transilvăneanului I. Popescu? Sau că și astăzi, pentru

---

[1] *Ibidem*, p. 91
[2] Cf. *Caietul 32*, B.A.R.S.R., f. 61
[3] *Însemnări zilnice*, vol. I. ed. cit., p. 165

cunoscători, cel mai solid tratat în materie e *Psihologia persoanei* de M. Mărgineanu? Dacă orice ramură de cercetare științifică se iscă acolo unde-s probleme majore de rezolvat, atunci interesul pentru „știința despre suflet" al marilor scriitori analiști transilvăneni (Slavici, Rebreanu, Agârbiceanu, Pavel Dan ș.a.), al oamenilor de cercetare riguroasă din această parte a țării s-ar explica prin ceea ce Maiorescu intuia cu neliniște încă la șaptesprezece ani, notându-și în „*Jurnal*" la 31 decembrie 1857: „Am cunoscut și psihologia, știința despre suflet — ce este sufletul? Dezlegați-mi întrebarea și apoi vorbiți: dar cine o dezleagă?! Această uriașă problemă metafizică!"[1]

„Cine o dezleagă"? A încercat-o, viața întreagă, Maiorescu însuși, ținându-se neîntrerupt la curent cu progresele disciplinei despre suflet în latura ei „normală" și „patologică", preocupându-se de explicarea fenomenelor de hipnotism, a viselor (pe care și le notează adeseori), introspectându-se necontenit, între altele și prin mijlocirea „*Jurnalului*". Însă de ce era preocupat până într-atâta de această specie de cercetări, el, profesorul de logică și de istoria filosofiei în secolul al nouăsprezecelea? Fiindcă atât de „recea" sa intelectivitate era dublată de un suflet bântuit de mari porniri pasionale, de anxietăți, de atonii, de exaltări, menite a pune în mirare și neliniște o minte atât de lucidă. Cu asiduități și imprudențe nebune în planul erotic, mânat de spirit de vendetta ca un sicilian, tiranic de autoritar, capabil, el, altfel perfectul om de lume, de atitudini violente, declarând numai că suportă contrazicerea, dar, mai cu seamă în ordinea practică, nesuportând-o, nu era Maiorescu în viața sufletească genuină om al afectelor primare, ca atâția binecunoscuți eroi din marea epocă transilvană? Iată ce schimb de cuvinte ne asigură malițiosul Panu că auzi în seara primei lui participări la «Junimea», prin 1872: „— Dar ce, Maiorescu n-a venit încă? întrebă un tânăr frumos, cu fața palidă, intrând: era Nicu Ganea. Curios, adăugi el, am fost pe acasă pe la dânsul și mi s-a spus că de un ceas a plecat la «Junimea». Un râs general izbucnise, iar dl. Pogor, adresându-se d-lui Nicu Ganea, îi zice: — Bine, Drăgănescule, tot prostii ai să faci tu? Apoi cine caută pe Maiorescu acasă, în seara când toată lumea crede că e la «Junimea»?[2] Incidentele de acest fel au fost numeroase, așa încât nu mai insistăm. Cât privește „răzbunările" maioresciene, se mai crede că ele i-au vizat numai pe prietenii care îl trădau pe critic, neprietenii fiindu-i indiferenți. Însă cum rămâne atunci cu atitudinile vindicative de o viață față de Veronica Micle, care n-a făcut parte niciodată din cercul amicilor lui Maiorescu? — Autoritarismul, nesuportarea contrazicerii, să le exemplificăm doar printr-o situație, pe care Maiorescu singur o consemnează în „*Jurnal*": „Miercuri 31 iulie/12 aug. 1896 Brighton: [...] Sara după masă violentă altercație Brătescu [Brătescu-Voinești — n.n.], care critică Anglia si pe Herb[ert] Spencer fără a le cunoaște. Eu îi zic că în completa lui ignoranță asta e «o obrăznicie bădărană à la Caragiale» și că «je regrette

---

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 85
[2] George Panu, *Amintiri de la „Junimea" din Iași*, vol. I ed. 1971, p. 65

de vous avoir connu»“[1]. Unui om cu minte atât de limpede, prezența afectelor genuine trebuie să-i fi dat continua preocupare nu numai de a le transforma în ceea ce — obișnuit — numim „sentimente“, ci în sentimente intelectualizate prin ex06ă, potrivit vocației și îndeletnicirilor de strălucit critic, estetician, profesor de filosofie, conducător de aleasă grupare literară. Importanța excepțională a „*Jurnalului*“, care adeseori sancționează drastic pornirile neonorabile, și într-asta constă, — în a fi adus „contrastele“ dezagreabile din *starea de natură* în *starea de cultură*. Așa înțelegem mai bine și din ce obscure adâncuri s-a ivit la Maiorescu obsesiva, altminteri luminoasa, teorie a „emoției impersonale“, a „înălțării impersonale“, — indiferent de sugestiile culturale ce și-a putut alege drept sprijin. Exemple de ridicare la atari înălțimi ne oferă nu numai (firește!) opera; izbitoare rămân și cele privind viața criticului, fiindcă ne edifică mai bine asupra felului cum acesta a învins ceea ce nu era tocmai de laudă în partea „chtonică“ din el. Să amintim și într-astă privință numai strictul necesar. E, mai întâi, repetata solicitudine față de Eminescu (chiar dacă, neînțelegându-i suficient felul de a fi, linia ascunsă a destinului, insistențele maioresciene au nimerit într-o seamă de cazuri alături, ducând la iritare și într-o parte, și în cealaltă). E, între altele, rara corectitudine în treburile publice: nu se reintegrează pe sine în învățământ când ajunge, în 1874, ministru al Instrucțiunii Publice, dar reintegrează pe alții, chiar adversari politici fiind, corectând astfel gestul abuziv al predecesorului său întru ministeriat, Christian Tell. Disociază între cele ce-i displăcuseră în cazul *omului*, până la ruperea definitivă a relațiilor, și ceea ce nu încetase a prețui la scriitorul Caragiale. Iată ce-și notează în „*Jurnal*“ la 4/17 decembrie 1914, când, foarte bătrân, rămas fără cea de a doua soție, în climatul de tensiune dinaintea intrării țării noastre în război, citea și comenta literatură bună într-un anturaj feminin ad-hoc, de tinere și ultime *eleve:* „[...] de la $2^{3/4}$ — 4 cu fetele (și Ninetta, fără Noemi) prima satiră de Eminescu și «Făclia de Paști» a lui Caragiale“[2]. Îndeletnicirea aceasta, pornită dintr-o înclinare veche, de rară deschidere spre semeni, de generozitate a spiritului, i-o cunoaștem bine lui Maiorescu dintr-o reflecție privitoare la faptul că nu era niciodată în stare să se bucure singur de ceva.

Însă, după toate cele de până acum, să ne mai surprindă faptul că teza de doctorat susținută la Giessen n-a fost una *De philosophia Herbarti*, ci despre *Relație?* La toate naturile sintetizatoare, „relația“ constituie obsesia principală și axul întregului lor stil de lucru. Ce înțelegea Maiorescu strict filosoficește prin „relație“, se va vedea pe larg la locul potrivit. Însă nu e de prisos a aminti de pe acum ce zicea tânărul filosof despre „relațiile omenești“ în forma dezvoltată și redactată a tezei de doctorat despre *Relație* susținută oral, adică în opusculul *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form* din 1860: „Căci din toate

[1] *Caietul 17*, B.A.R.S.R., f. 38
[2] *Caietul 37*, la B.C.S., f. 25

relațiunile, tocmai cele omenești sunt cele mai înalte, și dacă printre acestea iubirea e relațiunea cea mai perfectă, pentru că e cea mai nobilă, cea mai universală și cea mai puternică, putem susține, făcând să reiasă acest moment principal, că filosofia, în înțelesul cuvântului însuși, iubirea de știință, este, în esența ei, știința iubirii"[1]. Maiorescu vrea să acrediteze prin cele de mai înainte, în sensul „logosului" elin — pe distanța de la Heraclit la Socrate și Platon — că și pe plan filosofic, și în ordinea mai practică a lucrurilor, iubirea e cea mai perfectă formă de „relație" pentru că e și cea mai desăvârșită formă de „comprehensiune". *A iubi* (în sensul cel mai înalt a cuvântului, cel ridicat — între români — la suprema demnitate de către Eminescu în *Luceafărul*) înseamnă a ieși din tine fără să-ți pierzi identitatea, ci, dimpotrivă, îmbogățindu-ți-o; a te transcende, fiindcă numai astfel vei găsi calea de a înțelege, a judeca pe celălalt și, în genere, orice ți-e exterior, *după măsura proprie,* nu abia după propria-ți măsură,inevitabil mai restrângătoare. Însă nu înseamnă aceasta a-ți deschide cea mai fecundă cale spre *universalitate?* Și nu-s „firile de sinteză" dominate îndeosebi de această aspirație? Iată cum se leagă lucrurile între ele în ceea ce numim o *biografie interioară,* care în sfera cercetării critice și istoriografice e ... tot o formă de „relație". Printre cele mai importante, în domeniul ce ne preocupă.

Cineva, totuși ar putea sfârși prin a ne întreba: „natură de sintetizator" — Maiorescu, el, care a negat cam *de plano* lucrarea generațiilor precedente în cele ale culturii, ale literaturii? La asemenea întâmpinare există cel puțin două răspunsuri: întâi, *a nega* nu-l exclude defel pe *a asimila,* ci, dimpotrivă, presupune că asimilarea s-a efectuat din perspectiva unor exigențe suficient de mari spre a nu eșua în eclectism, în compilație; în al doilea rând, un șir de negații având amploarea celor maioresciene cresc dintr-o mare dispoziție polemică, — iar în polemică e cineva care să evite cu totul subiectivismul, să nu exagereze? Că Maiorescu, la întoarcerea de la studii, putea să nu fie edificat în profunzime asupra celor ce înfăptuiseră cele trei generații de „precursori" din începuturile literaturii și culturii române moderne, e foarte cu putință. Printre detaliile din „*Jurnal*" privind lecturile sale de până atunci nu se găsesc multe din care să rezulte că la „Theresianum", la Berlin, la Paris, el ar fi avut răgazul și dispoziția de a urmări sistematic mișcarea culturală și literară din țară. Într-un rând, își nota că citise culegerea de poezii populare a lui Alecsandri, iar dintr-o scrisoare către tatăl viitorului poet Șt. O. Iosif deducem că era în obiceiul lui să ceară tot felul de noutăți privitoare la mișcarea culturală românească. Încolo, în „*Jurnal*", mișună referirile la filosofi, psihologi, lingviști, scriitori de talie universală — pe distanța de la Tucidide și Perseu până la Goethe și Jean Paul etc. — la consultarea enciclopediilor, la studiul încordat al mai multor limbi ș.a.m.d. Să nu uităm, totuși, că — potrivit *„proceselor verbale" ale «Junimii» din anii 1865—1866*[2] — până să iasă în

[1] Traducere de R. Dj[uuara], în *Convorbiri literare*, nr. 2, 1920, p. 94
[2] Cf. I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 429 — 437

public cu dispoziția ofensivă pe care le-o cunoaștem, junimiștii se edificaseră în felul lor, vreme de aproape trei ani în săptămânalele ședințe, asupra avatarurilor ortografiei și asupra scriitorilor, animatorilor culturali, în genere a personalităților considerate până la ei cât de cât reprezentative pentru cultura română modernă. Iar Maiorescu, îndeosebi. Firea lui de „sintetizator" tocmai în acest răstimp cunoaște prima evidențiere exemplară. El îi lasă pe ceilalți junimiști să discute, să se încaiere la nesfârșit asupra valorii cutărui sau cutărui scriitor dinainte, asupra oportunității și modurilor de simplificare a ortografiei, aprobă pe tăcute propunerea ca Iacob Negruzzi să fie cel ce va veni în plenul „Junimii" cu un proiect de reformă a ortografiei, cântărește cu răbdare și încordată dispoziție reflexivă argumentele pro sau contra în nu importă care chestiune supusă dezbaterii. Însă aceasta-i tipica, invariabila strategie a veritabililor *sintetizatori*, în vederea cărora, s-ar zice, a fost emis cândva dictonul „audiatur et altera pars". Maiorescu ascultă la ce zic toți, observă din mers câtimea de intuiții fericite, dar și exagerările, observațiile fără obiect, naivitățile, gândește toată vremea la ele, alegând ce era bun din ce era rău, documentându-se în punctele pentru toți obscure. Iar mai spre sfârșit, întrezărește el, aproape fulgerător, calea cea mai bună, dezlegarea problemelor în litigiu, dovedind și capacitatea de a le formula în așa chip, încât tuturor celorlalți junimiști să li se impună pe dată nu doar cu puterea evidenței, dar ca niște veritabile „noutăți", deși nu puține din componentele acestora ei le descoperiseră întâi. Le descoperiră, dar nu știuseră să le pună în „relație", spre a vedea limpede golurile ce mai rămâneau de umplut, necum să înjghebeze „întregul".

Să documentăm prin câteva exemple mai semnificative drumul vocației de „sintetizator" la o personalitate de structura celei a lui Maiorescu. Într-o scrisoare către tatăl său datând din 3 aprilie 1859, adică de pe la începutul perioadei de studii berlineze, dând seamă despre ce lucrează, tânărul doctorand specifica la un moment dat: „Voi urma fără îndoială cursul lui Bopp timp de un semestru, dar numai pentru a avea în mare o idee despre desfășurarea limbilor moderne și pentru a cunoaște literatura acestei științe comparative, introdusă de el, pentru a putea, în fond, să mă ocup de ea în caz de nevoie. Nu mai mult"[1]. Comparați aceste precizări epistolare cu acelea din scrisoarea pe care — luat prin surprindere cu propunerea de a-și da fără întârziere doctoratul — o adresa Eminescu criticului, la 5 februarie 1874. Grozăvenie de lucruri înșira poetul că ar trebui să știe, „un plan de studii hotărât, pe care să-l fi prelucrat în întregime" [sublinierea noastră — *n.n.*]. — fie și pentru „eventualitatea [...] în perspectivă a numirii [...] în însemnatul post de profesor de filosofie"[2]. Deosebirea de vederi e flagrantă. Maiorescu e un „sintetizator" chibzuit și pragmatic, Eminescu e unul mânat de apetituri intelectuale infinite. Însă pragmatic ori mânat de țeluri spirituale mai evanescente, dintre cele lipsite de aplicare palpabilă și imediată, „sintetizatorul" rămâne ceea ce este, cu structura

[1] Cf. *Epistolarium*, vol. II, caietul 21
[2] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 102, passim

și pornirile-i distincte. Astfel și Maiorescu. El, urmând cursurile lui Bopp numai un semestru, dobândise orientarea generală trebuitoare și informațiile bibliografice aferente pentru ca, în toiul dezbaterilor „ortografice" de la "Junimea", să-și însemneze în „*Jurnal*" următoarele reflecții și decizii caracteristice: „La 1 ianuarie [1866 — n.n.] am găsit ca adevăr nou concepția clară a naturei hieroglifelor și a despărțirii stricte dintre hieroglifa fonetică și literă. O să compar încă cu Steinthal, pe care l-am comandat la Berlin. Dacă are și el, înaintea mea, aceeași părere sau o alta, dar slabă, atunci trebuie să o public pe a mea în limba germană, căci este nouă [...] Astăzi mi-a venit în minte că adevărata carte de logică ar fi: Logică și gramatică. Trebuie început de la egipteni și arătat cum la ei scriere și limbă se țin împreună și apoi din limbă (gramatică), ca una ce e Logică încarnată, scoasă Logica. Precum din aritmetică și geometrie a fost luată metafizica apriorică (estetica transcendentală), tot așa trebuie scoasă Logica din limbă. Numai astfel dăm fiecăreia dreptul ei, în special celei din urmă în dezvoltarea ei actuală. De citit pentru asta: Max Müller, Steinthal, Heyse, Grimm"[1].

Iată cum, deși într-o privință încheie un proces, sintetizatorul, prin felul plenitudinar în care o face, *deschide* altul, anticipă, devine „precursor" latent pentru mari descoperiri și dezvăluiri viitoare. De ne gândim bine, prin ceea ce își lămurise la 1 ianuarie 1866 și în zilele următoare, Maiorescu devenea precursor al „structuralismului" contemporan și, mai larg privind lucrările, chiar al „semioticii".

Astfel a trebuit să fie heraldul Epocii noastre de aur în manifestările de o viață întreagă. Prin dotarea-i specifică, e *ultimul mare animator cultural* — pe linia inaugurată de Heliade, Asachi, Kogălniceanu, Bariț — și *primul mare critic român*, întemeietorul criticii noastre literare ca disciplină autonomă. Firește că, din rațiuni strategice și tactice, el afectează a ignora cât și în câte feluri îi pregătiseră terenul amintiții înainte-mergători, fiindcă știe că pentru a dobândi rapid *autoritatea* ce-i era atât de trebuitoare se impune să treacă în ochii contemporaneității, ai generației tinere, drept Începătorul a toate, „precursorul" prin excelență. Mimează o vocație adecvată necesităților momentului, ascunzându-și-o cu grijă pe cea veritabilă, asupra căreia era — și tocmai pentru că era — deplin edificat. Tânărul Eminescu simți aceasta foarte repede și o și sugeră, malițios, în *O scriere critică*, — în vreme ce unii comentatori recenți iau de bună meșteșugita simulație maioresciană și construiesc pe baza ei o întreagă interpretare!

Mai rămân două importante probleme de „biografie interioară maioresciană" care trebuie readuse în discuție, fiindcă au fost în mai multe rânduri puse inadecvat, ori nu li s-a subliniat cât se cuvine specificitatea. Una este problema *culturii* pe care a putut s-o aibă criticul. Cealaltă e — a ceea ce *a voit* și *a putut* să întreprindă de pe o asemenea temelie culturală. G. Călinescu avea într-o măsură dreptate să releve o anume „primejdie" de „expediere" a studiilor de către Maiorescu, în anii de

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 121 — 122

după „Theresianum“, însă îi exagera consecințele. Graba cu care tânărul își luase doctoratul la Giessen, în felul arătat, are urmarea imediată că aceeași precipitare face imposibilă obținerea unui „doctorat în litere“ și la Sorbona. A conchide, totuși că Maiorescu e un om de bună cultură clasică, însă că „n-a trecut prin eremitismul științei, n-a stat ca Hasdeu ani de zile printre infoliile aceleiași discipline“ (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 344—345), — e a aplica primului o *măsură* ce nu i se potrivea decât celui de-al doilea. De ce să fi stat întemeietorul criticii românești printre asemenea „infolii“ strașnic specializate, când țelul său primordial, venind din vocația-i specifică, nu era întemeierea vreunei discipline anume de cercetare, ci deprinderea alor noștri cu *un anume stil de gândire și de exprimare* la antipodul „formelor fără fond“? Erau „stilul“ și „direcția de gândire“ de care încă la șaptesprezece ani Maiorescu declarase că el însuși nu se va mai despărți „niciodată“, caracterizându-le prin năzuința „spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, scurtă, adevărată, spre o ferire de acele cuvinte umflate și goale, pe care tinerii sunt așa de aplecați să le întrebuințeze“[1]. Într-un fel, prin urmare, deși părea limitat, țelul maiorescian era de mai vaste implicații decât cel al lui Hasdeu. Maiorescu voia — și finalmente, împreună cu prietenii săi junimiști a izbutit — „să revoluționeze“ din temelii *modul de edificare a culturii române*. Hasdeu, cu toată erudiția lui înspăimântătoare, a reușit în sectoare relativ mai restrânse, întemeind în spirit modern cercetarea istorică, lingvistică de tip comparatist, folcloristica, lexicografia. Paradoxe: nu „eruditul“ Hasdeu a întemeiat sistemul ortografic care, cu înnoirile de rigoare, succesive, stă la temelia celui întrebuințat la noi până astăzi, — ci Maiorescu, „neeremitul“ în asemenea chestiuni.

Dealtminteri, critica literară, al cărei ctitor rămâne — la noi — Maiorescu, nu e chestiune de eremitism între înfoliile uneia sau alteia dintre disciplinele particulare, ci de *deschidere* cât mai largă, de *sinteză* variabilă, suplă, a rezultatelor înregistrate în celelalte discipline, care, practic, îi sunt sau îi pot deveni — toate — „auxiliare“. I s-a reproșat lui Maiorescu lectura „pe apucate“, precum și faptul că i-ar fi inferior lui Gherea în privința inițierii culturale. Nefastă procedură de „a opune“ până la încercarea de excludere o mare personalitate alteia, în loc de a căuta fiecăreia măsura ce i se potrivește! Pe distanța a peste cincizeci de ani, *Însemnări zilnice* mișună de referiri stăruitoare la foarte numeroase nume de autori, probleme; dovadă că Maiorescu nu le-a urmărit numai în răstimpul anilor de studii — cum s-a opinat — ci o viață întreagă.

Pe la nouăsprezece ani, când își lua doctoratul la Giessen, Maiorescu avea o temeinică orientare în întreaga istorie a filosofiei, în logică, în psihologie (cât se dezvoltaseră acestea până atunci). Cunoștea temeinic elina și latina, vorbea perfect limba germană, citea și scria cu acuratețe în franceză și în engleză, avea noțiuni suficiente de italiană și spaniolă[2]. Mai concret: între unsprezece și cincisprezece

---

[1] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 84

[2] Cf. *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 1 — 7, 8, 10, 12, 14, 18, 20 — 21, 32, 43, 51, 53, 59, 60, 82, 84 — 87, 91 — 92, 94, 97 — 98, 104 — 107, 109, 110, passim

ani, printre inevitabilele lucruri și mai „amestecate", Maiorescu apucase a vedea la „Burgtheater" mare parte din dramaturgia lui Shakespeare, asupra căreia va reveni și ulterior mereu *(Romeo și Julieta, Antonius și Cleopatra, Coriolan, Richard III, Mult zgomot pentru nimic)*, apoi *Faust* și *Torquato Tasso* de Goethe, *Don Carlos* ori *Wilhelm Tell* de Schiller, *Minna von Barnhelm* de Lessing, *Iudita* de Hebbel etc., etc., ascultase *Flautul fermecat* al lui Mozart de două ori, mai târziu asculta Bach, Wagner ș.a.m.d. Iată, aproape la întâmplare, și câteva note semnificative din „*Jurnal*" : „27.I.[1856]. Împrumutai de la teologi [studenții români în teologie de la „Institutul Sfânta Barbara" — n.n.] și luai de la tata toate cărțile care pertractează de Istoria românilor... pentru ca după vr'o câteva luni să mă pot apuca de Geschichte der Romänen"; „7 [ianuarie 1857] — Finii Timon al lui Shakespeare: îl cunosc pe Sh[akespeare] mai tot acum; mă apuc apoi de Goethe"; "9 [decembrie 1857] ...prelucrez acum în românește Logica lui Herbart și lucrez la o sistematizare a prelegerilor despre Logică ale lui Suttner. Filosofia e o stiință divină"; „31 dec. 1857 [...] Pentru cultura mea filologică a fost de mare însemnătate prof. Lang, care m-a făcut, prin prelegerile sale atrăgătoare, să cunosc frumusețile operelor clasice grecești și, între ele, mai ales pe Demostenes"; „11 [martie 1859]. Cetesc Spinoza. Am înghițit cu o plăcere furioasă broșura lui L. Feuerbach: Grundsätze der Philosophie der Zukunft. — Par'c'ar fi vrut să-mi scrie confesiunea mea proprie, așa ne nemerim" ș.a.m.d.

Mai e nevoie de precizări în materie de preocupări culturale maioresciene? Ele ne pun la curent cu lucruri derutant de variate. Când, în 1874, se muta la București, criticul dona mare parte din cărțile strânse până atunci Bibliotecii universitare ieșene, între care și un exemplar din *Bukarest und Stambul...*, cartea lui Kunisch pe care — se vede — o cunoscuse cam în aceeași vreme cu Eminescu, de nu cumva și mai înainte. Prin 1872 era din nou preocupat de Wagner, care i se părea *hibrid* și din care motive prefera să caute cuvinte entuziaste pentru *Appassionata* de Beethoven sau chiar pentru *liedurile* lui Schubert. Prin 1873 se preocupa de soarta lui Lazarus, unul dintre întemeietorii etnopsihologiei. În 1874 citea din Victor Hugo, în 1876 din J.J. Rousseau și Herbert Spencer etc.[1] La 3/15 septembrie 1876, ex-ministrul nota în „*Jurnal*" că „citesc mult englezește". Pe Taine, Maiorescu îl citea cu nu mai puțină atenție decât alți intelectuali din epoca lui. Iată ce putem afla din „*Jurnal*", la 19/31 august 1877: „Citit pâna la capăt "L'ancien régime et la révolution" a lui Tocqueville. Acum început Taine, „Les origines de la France [contemporaine]: I, L'ancien régime" Cât de cu totul altfel Taine! Un om al stilului, în care propoziții și imagini se contopesc unele într-altele într-o caldă emoțiune. Tocqueville are o rece fasonare cu ciocanul a metalului, Hillebrand numai o harnică strângere [de material] din arhive, fără stil și fără formă (cu excepția portretelor lui Thiers și Guizot")[2]. Pentru că s-a vorbit

[1] Cf. Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 198, 200, 203, 213, 215 — 216, passim

[2] *Ibidem*, vol. I, p. 281

despre lipsa de interes a lui Maiorescu pentru psihologie, să citățm și un pasaj dintr-o scrisoare a criticului către soră-sa Emilia, — elocventă tocmai prin faptul că numai anume reproșuri repetate ale acesteia, exasperându-l, îl determină să iasă din rezerva ce punea când venea vorba de sine, de pregătirea sa: „Oricum m-ai privi tu, mai mult sau mai puțin stăpân pe știința mea, asta nu o știu. Psihologia și latura ei patologică este, o dată pentru totdeauna, specialitatea mea și eu mă țin «au courant» [...] Tu știi că eu nu mă laud cu știința mea și nu-mi dau «des airs d'érudition», dar ceea ce știu — știu. Că tu ești fără nici o încredere în știința mea, în acest caz, te înțeleg, dar eu nu pot să mi-o tăgăduiesc mie însumi“[1]. Dacă nu-și dădea „aere de erudiție“ în materie de psihologie, cu cât mai explicabil era să nu facă aceasta când venea vorba de literatură, deși a trăit o viață întreagă printre literați!

Să mai invocăm, în ceea ce privește „cultura“ lui Maiorescu, o ultimă dovadă, semnificativă; e vorba de o însemnare târzie de „*Jurnal*“ , cea din 3/15 ianuarie 1900: „Trezit la 5 1/4... cetit Moltke în pat până la 6 1/2 [era la Abbazia — *n.n.*], apoi sculat, ceai, scriu aceste [...] Moltke, vol. V, p. 187. Răspunsul lui de la 11 nov. 1890 la 2 întrebări de la «Revue des revues»: 1) „Quels livres ont exercé le plus d'influence sur vous?“: La Bible, Homère: Iliade, Littraro: Les merveilles du ciel, Liebig: Lettres sur la Chimie, Clausewitz: Sur la guerre. 2) „Quels livres relisez-vous avec le plus de plaisir?“: Schiller, Goethe, Shakespeare, Walter Scott, Ranke: Histoire, Treitschke, Carlyle. Așa Moltke mă îndeamnă din nou să-mi fac și eu acest examen de biografie intelectuală: 1) Jean Paul: Unsichtbaren Loge, Feuerbach: Gedanken Über Tod und Unsterblichkeit, George Sand: Indiana, Schopenhauer: „Welt“; drept, kantianism și estetică, J. St. Mill: On liberty și Hoigkeit der Frau, Max Müller: Vorbesungen über die Wissenschaft des Sprache vol. I. 2) Goethe, Schiller și Jean Paul *acum nesuferiți* [pe la nouăsprezece-douăzeci și unu de ani îi avea în mare stimă, iar în ianuarie 1913, recitindu-și „*Jurnalul*“ , Maiorescu se răzgândea numai într-un caz: „Schiller îmi place“ — n.n.]; Walter Scott totdeauna antipatic; Shakespeare, Carlyle, Treitschke, Schopenhauer: Parerga, Bismarck, Moltke, Dickens, Fritz Reuter, Emineşcu. — Din autori moderni mi-a plăcut la cetire (nu de recitit) Wildenbruch, Wildbrendt, Paul Hegre uneori, Thakeray, Bret Harte, Labiche, Prosper Mérimée: Lettres etc. — Nu-mi place Zola, d'Annunzio etc. Din felul acesta mi-a plăcut numai Madame Bovary de Flaubert și Rouge et Noir de Stendhal. Insuportabil Balzac. — În muzică numai Beethoven, Haydn, Schubert, Weber și felul lor. Mai puțin Mozart, dar îmi place Don Juan. Insuportabilă muzica italiană à la Traviata, Lucia etc. Nu-mi place Wagner în toată tendența lui, firește îmi place partea puternică a orchestrației lui. — În arta statuară numai antica. — În arhitectură, antica și renașterea italiană, unele gotice. — În pictură înțeleg prea puțin. Îmi place Michel Angelo și Rembrandt, mai puțin Rafael, deloc Rubens. Îmi plac Velasquez și van Dyck. Deloc Guido Reni. Foarte mult Leonardo da Vinci [...] Andrea del Sarto“ (cf. *Tagebücher*, caietul 21, la B.C.S.).

[1] *Buletinul Mihai Eminescu*, 1941, fasc. 19

Acest tur de orizont, de la șaizeci de ani, cu indicarea *cărților de căpătâi*, e dovada unei inițieri temeinice în ceea ce avea mai de seamă cultura europeană până în vremea lui Maiorescu. Interesante sunt unele distincții. Zola, Maiorescu declara net că *nu-i place*, în schimb, „din felul acesta" (realistico-naturalistic — *n.n.*) mărturisea tot atât de net că-i place *Madame Bovary*. Firește, „gusturile" în asemenea chestiuni nu se discută, chiar fiind vorba de un critic. Însă putem deduce că, mereu credincios criteriului estetic în sens „kalokagathic", Maiorescu agrea scriitorii „stiliști", și „sensés", repudiindu-i pe *veriști*, pe cei cu scriitura mai neîngrijită etc.

Pentru Maiorescu *funcția*, „culturii" se adecva dictonului cu *simplitatea* veritabilă, care *e o complexitate ce știe să se ascundă*. Așa a ajuns el să despartă apele de uscat în materie de simț și promovare a valorilor în cultura română modernă.

III. ÎN CĂUTAREA ADEVĂRATEI VOCAȚII

S-a opinat că spre a deveni un bun critic trebuie să fi ratat în prealabil cât mai multe genuri ale artei cuvântului. În fond ce poate însemna aceasta? G. Călinescu a ratat când a voit să scrie teatru, însă în roman n-a cunoscut eșecul. Lovinescu a scris romane de valoare problematică, însă în memorialistică, în portretistică, a fost excelent, un veritabil înnoitor de stil. Ibrăileanu, fără a înceta să fie mare critic (chiar și când vădește neglijențe în expresie, în judecățile de situare și de valoare), parcă e mai fin înlănțuitor de cuvinte cu anume complexe semnificații în *Adela*.

Încât, ce concluzie putem trage, reflectând la amintita butadă în lumina probei de foc a exemplelor? Că poate fi vorba de o ratare propriu-zisă, implacabilă, semn al celor nechemați în treburile scrisului. Dar că pot exista și *ratări* care pe numele lor adevărat se cheamă „căutare", experiment. Criticii așa-zicând „creatori" (în orice caz, cei care țin la scrisul „frumos") nici nu procedează altfel, dintotdeauna. Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu, G. Călinescu, „ratând" în mai multe genuri cu bună știință, căutau, de fapt, ce și câte virtualități aveau, spre a le folosi în chip optim. Uneori au mers până acolo cu asemenea căutări și cu dobândirea convingerii că au izbutit, încât în ultimii săi ani G. Călinescu se supăra dacă-i aminteai că e *critic* (fie și sugerându-i că e unul de excepție), retezându-ți-o cu un: „Eroare, tinere. Eu sunt un Literator!" Și avea suficiente motive pentru o asemenea afirmație.

Dar, atunci, Maiorescu? El, cu toată inteligența lui atât de vertebrată „logic", avea — am văzut — și o sensibilitate exacerbată, complexă. Iar ca element complinitor al unor asemenea înzestrări, era de o *gravitate* cum între urmașii lui numai la un Tudor Vianu ori Pompiliu Constantinescu mai putem afla.

O „gravitate“ care nu însemna posomoreală. Antidot al neseriozității, impostur ii, lipsei de gust, ea apărea cele mai adeseori sub forma unei ironii eliberate de orice element străin, mergând numai când și când spre maliționzități. Din punctele de vedere amintite, Maiorescu era prin înzestrare un *critic*, în genere un „abstractor“, dar nu fără căldura sufletească ce dăinuie în *literat*. „Sentimentul“ colorează la el cu rafinament (și tot atâta decență) argumentația pur logică, în articolele cu caracter estetic, critic, în oratorie, în cursurile universitare, în opera de istoric al vieții ce i-a fost contemporană. Dar, mereu supravegheat, sentimentul nu degenerează în „sentimentalism“, în joase atitudini de injurie și vindictă. Lăsând la o parte cele câteva severe „în lături“, abia de câteva ori fluxul afectiv subiacent devia spre un fel de „galanterie“ nu tocmai potrivită (când autorul scria despre *literate*).

A ajuns întemeietorul criticii românești dintr-o dată la stilul pur, inalterabil, pe care i-l cunoaștem? Nicidecum. În câțiva din anii febrilei sale adolescențe, a cochetat din plin cu literatura, „ratând“ mai multe dintre genurile și speciile ei. Însă că ratarea aceasta a fost una *constructivă*, o arată două lucruri. Întâi, e de relevat că Maiorescu a ajuns singur și foarte de timpuriu să-și dea seama că nu are o vocație eminamente literară (ceea ce un „ratat“ propriu-zis niciodată nu recunoaște, socotindu-se doar un „nerecunoscut“, un nedreptățit de toată lumea). În al doilea rând, Maiorescu s-a ales din exercițiile sale literare cu deprinderea scrisului limpede, concis, expresiv, în stare tocmai prin aceasta a ne inculca nu știu ce impresie de „inefabil“, a ne obliga neîntrerupt la lectura *contextuală și subtextuală* — așa cum procedăm și atunci când citim orice scriere literară de primul ordin. Și să nu uităm *Însemnările zilnice*, corespondența, *Istoria contemporană a României*, apoi certe pasaje din *Critice*, care, în felul lor, sunt literatură într-o seamă de accepții ale termenului.

A nu avea o vocație eminamente literară nu e, desigur, tot una cu lipsa de talent; reprezintă un simplu mod de a aminti că în domeniul artei cuvântului talentul nu poate fi decât aproximat, luând cele mai neașteptate chipuri și fiind irepetabil. Pentru poezie, hotărât, Maiorescu nu avea chemare, deși îndemânarea tehnică dobândită în anii de formație l-a determinat să persiste în această îndeletnicire până târziu — cum îi și scria odată soră-sii Emilia: „Lucrând la bibliotecă, mi-au căzut în mână două lucruri pe cari ți le trimit alăturat: întâi, o scrisoare veche a d-nei Panaiotescu, apoi o nouă poezie a mea din luna Iunie a acestui an [scrisoarea e din 21 noiembrie/3 decembrie 1876 — *n.n.*]. Știi doar că eu încerc din cinci în cinci ani asemenea curse cu Pegas“[1]. Poezia, anexată unui *post-scriptum* al aceleiași scrisori, a fost reprodusă după originalul în nemțește de către I. E. Torouțiu, în cunoscuta sa culegere de documente, iar acum în urmă și în traducere românească de către Florin Manolescu, în *Anexa* exemplificatoare a studiului său despre *Poezia criticilor*[2]. Iată, după originalul german, strofa inițială și finală: „Als ich

[1] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 22
[2] București, Ed. Eminescu, 1971, p. 96 — 99

dich wieder sah, war's klar: / Das Höchste, was uns je beschieden, / Mir bot es deine Liebe dar. / Der regste Geist, des Herzens Frieden, / Der Sinne endlose Begier / War wunderbar vereint in dir. // [...] // Das ist des Lebens letztes Wort! / Die Gegenwart ist schon vergangen, / Der Strom der Zeit reisst eilend fort, / Und wir am Ufer stehn und bangen, / Bis wir das Eine ganz verstanden: / Was je vergeht, hat nie bestanden"[1]. În românește, deși s-a făcut tot ce se putea pentru transpunerea fluentă a poeziei, iat-o cum arată: „Știam când te-am văzut uimit: / Tot ce-am avut mai scump în lume, / Iubirea ta mi-a dăruit. / Un suflet pur, o minte cum e / Adâncul nopților senine / Erau unite toate-n tine. / [...] / Dar viața trece fără veste! / Pe veci prezentul e pierdut. / Un fluviu rece timpul este, / Iar noi pe mal privim tăcut. / Și-un murmur auzim cum suie: / Nimic în lume trainic nu e"[2]. Combinație tipică, s-ar putea spune, de „Gedankenlirik" și de „heinism", în felul pe care-l ilustrau pe la 1876 Theodor Șerbănescu ori Matilda Kugler.

Dar, atunci, poate că în faza când nu încerca doar „din cinci în cinci ani" curse cu Pegasul, Maiorescu era mai convingător în exercițiile sale lirice?! Și, de fapt, când începuse a scrie versuri viitorul critic? Iată ce aflăm de pe la începutul *Însemnărilor zilnice*, de pildă — în cea din 5 decembrie 1855: „În ziua de 5, în pat [era bolnav — *n.n.*]. Cugetări. Ach! Auf der Erde witen Strassen / Bin ich so einsam und verlassen! O s-o termin mai târziu"[3]. În românește „cugetarea" materializată pentru moment doar într-un distih poate fi transpusă așa: „Ah! pe întinsele drumuri ale lumii / Sunt atât de singur și atât de părăsit!" Versurile au sinceritate autobiografică, sunt în acord cu tot ce știm despre senzația de izolare sufletească din anii studiilor la „Theresianum", dar mai mult decât atâta nu li se poate recunoaște.

Asemeni lui Eminescu, Maiorescu începuse, prin urmare, a scrie versuri de pe la cincisprezece ani. Însă nu cu spontaneitatea și cutremurul existențial din — să zicem — strofele suprimate la publicare ale poeziei *Din străinatate*. Spre a ne edifica, să transcriem dintr-o poezie datată "12 Oktober 1855", *Un proces de clarificare:* „Toate râd cu îngâmfare, / Veselie-i peste tot, / Ea la mine loc nu are, / De durere nu mai pot / [...] / Să îndur? De când sunt mătur / Rabd și rabd necontenit, / Știind că numai prin răbdare / Sufletul e mântuit. / Tind mereu către o țintă, / Doar prin asta mai trăiesc, / Însă lumea e prea strimtă / Și prin ea abia răzbesc. / Să mă tângui la ce bun e? / Prin durere-s întărit. / De ce însă nu pot spune: / Un prieten mi-am găsit?!"[4] Idei bine cunoscute din prima sută de pagini a *Tagebuch*-ului — singurătatea, autoîndemnul la răbdare, țelul care-i vertebra toate eforturile, jalea de a nu-și afla un prieten pe măsură —, e cam tot ce se poate constata. Și, ca în majoritatea versurilor maioresciene, scrise mai des sau „din cinci în cinci ani", izbește prozaismul, uscăciunea ideatică, un sentimentalism nu prea diferit

[1] Fl. Manolescu, op. cit., p. 96 — 98
[2] *Op. cit.*, 97, 99 (Versiunile românești ale poeziilor citate aici aparțin lui Lazăr Iliescu)
[3] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, p. 8
[4] Fl. Manolescu, *op. cit.*, p. 91 — 93

de acela încriminat în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, în care s-ar zice că luptătorul ce intra cu pași apăsați în arena criticii găsise, printre altele, și mijlocul de a se răfui cu pseudoconștiința lui poetică din adolescență. Într-un târziu, ce a rămas din versificările maioresciene a fost publicat în volumul *Gedichte. 1855—1878. Herausgegeben mit einem Vorwort von I.E. Torouțiu...*, București, 1940.

„*Jurnalul*" lui Maiorescu arată că nu numai versurile se situau în vremea „Theresianum"-ului printre ocupațiile extrașcolare predilecte ale adolescentului. Sub impresia celor peste cinzeci de piese văzute între 1847 și 1855, ispita precumpănitoare se pare a fi fost aceea de a scrie teatru. În prima jumătate a lui noiembrie 1855, adolescentul își nota, mulțumit: „Am terminat piesa mea Die Blödsinnige [Neroada]. E bine. Aș vrea să o trimet la teatrul din Josephstadt, ca să o reprezinte"[1]. Pe la sfârșitul lui decembrie 1855, Maiorescu se gândea la „un fel de fabulă", probabil tot o improvizație dramaturgico-satirică, vizând cine știe ce incidente neplăcute din școală[2]. Preocupările dramaturgice cunoscură o remarcabilă creștere. Iată ce destăinuie în astă privință *Însemnările zilnice*, la 2 aprilie: „De altfel, mi-e capul plin de idei. O, Doamne, de aș avea măcar o lună acum ferii, aș face o grămadă. P[er] e[xemplu]: [...] 2) Am un plan de tragedie în cap, sub titula de «Solomon de Caus» — care să mă desemne[ze] pe mine. 3) Das Bechercomité und das treiben der 6-ten Classe [Comitetul paharelor și îndeletnicirile clasei a 6-a — *n.n.*] — o umorescă cu ilustrațiuni. 4) O bucată comică, sub titula: «Unsere Zeit. Ein trauriges Lustspiel» [Timpul nostru. O comedie jalnică — *n.n.*]. Va fi personal. Voi să bat [:] a) un pedant grozav, căruia nu-i pot arăta ideile mele în alt mod. b) Certele moderne între Saphir — Laube — Schorn — Bacherl — Halm-Waldeck ș.c.l., ș.c.l. [...] 6) Să-mi coreg bucata făcută: «Die Blödsinnige»[3]. Însemnarea de „*Jurnal*" din 4 noiembrie 1856 specifica: „Astăzi am terminat piesa mea «Lustspiel ohne Namen» [Comedia fără nume — *n.n.*]: mare lucru nu e de ea, căci e un lucru de ocazie; dar e destul spirit în ea"[4]. În 1857, interesul pentru beletristică e în scădere, concurat fiind de preocupările științifice urmărite multilateral și asiduu. Totuși, o însemnare de „*Jurnal*" de la 6 februarie arată că teatrul satiric încă îl preocupa pe Maiorescu: „Tocmai sunt 4 acte gata a[le] unei satire ce o scriu în contra unora din cameradă («Die Buchstaben — Narren — Comödie»); are un umor local-personal, de făcu să râdă cu hohote pe toți la câți le-o cetii până acum; se înțelege că e polemică"[5].

Ce s-a făcut cu această producție dramatică, ignorată de mulți până la publicarea întâiului volum de *Însemnări zilnice?* Unele titluri menționate în

---

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 6
[2] *Ibidem*, vol. I, p. 10
[3] *Ibidem*, vol. I, p. 38
[4] *Ibidem*, vol. I, p. 53
[5] *Ibidem*, vol. I, p. 64

„*Jurnal*“ vor fi rămas în stare de proiect (de pildă, *Solomon de Caus*, menționata *Unsere Zeit* etc.), iar altele *Die Buchstaben — Narren — Comödie*, spre exemplu, se vor fi pierdut ori au fost arse, deodată cu alte hârtii, după cum se poate deduce din testamentul criticului. Scrierile dramatice păstrate de fiica lui Maiorescu, Livia Dymsza, aduse în țară pe vremea celui de-al doilea război mondial și predate lui I.E. Torouțiu, iar după moartea acestuia ajunse de domeniul public, sunt comedia *Die Blödsinnige* (Arhiva *T. Maiorescu II, ms.I*, de la Biblioteca Academiei Române), precum și improvizația comediografică *Ein Lustspiel ohne Namen* (în manuscris la Biblioteca Centrală de Stat, cota 11.297).

Concludentă e, îndeosebi, *O comedie fără nume*. Recurgând la mult uzitatul procedeu al „teatrului în teatru“, lui Maiorescu nu i-a fost greu să derive din el o compoziție ingenioasă. Sub aparența unei dezinvolturi ce pare să meargă pe alocuri până la neseriozitate, a mixturii de farsă, vodevil, melodramă, esența celor ce comunică piesa e cât se poate de serioasă, devenind uneori de-a dreptul sfichiuitoare. Subiectul comediei anunță temele fundamentale ale criticii maioresciene de mai târziu: combaterea falselor valori, satirizarea impostorii, a improvizațiilor de orice fel, precum și — nu mai puțin — a naivității, ignoranței, prostului gust al publicului, care fac posibile asemenea anomalii, le acceptă. În decembrie 1856, piesa a fost jucată în casa lui Vincențiu Babeș, care era și el funcționar în vremea aceea la Ministerul de Justiție din Viena și în bune legături cu tatăl viitorului critic. În afară de tânărul Maiorescu însuși, actori au fost colegi de-ai acestuia ca frații Racoviță ș.a., iar succesul pare să nu fi ocolit reprezentația. Ceea ce și azi rămâne menționabil în această piesă, pe lângă ambiguitatea parodistică, e buna stăpânire a limbii germane, după numai câțiva ani de studiu perseverent, precum și densitatea atmosferei satirice. Înainte de a osândi în felul știut improvizațiile din cultura țării sale, adolescentul Maiorescu se arăta surprinzător de avizat — pentru anii lui — în legătură cu neajunsurile din cultura germană a timpului. Autorul persifla anoști scriitori la modă, care trivializau prin localizări ceea ce fusese marea literatură clasică germană, sau plasticiza laitmotive de pe atunci ale „*Jurnalului*“, prin mijlocirea comicului de caractere. Să mai semnalăm — nu neapărat pentru atestarea infrangibilei vocații de dramaturg a lui Maiorescu, ci pentru bunele intuiții cu care pășea spre veritabila-i vocație, de critic — *Epilogul* piesei, a cărui severitate de ton amintește *Ieremiada* lui Schiller: „Sunt în Germania destui țingăi cu mintea goală, / Un vers sau două având citite-n școală; / Știind să fure-n taină două gânduri / Printre poeți se cațără-ntre rânduri; / Și-un vers sau două-n carte pescuite / Ca proprii poezii le dau gătite. / [...] / O, liota asta-n van mânjind hârtie / Cu gustul îndoielnic, plesnind chiar de prostie, / Se lăfăiește azi în cărți sute și sute; / Frumosul de-l omoară, e pentru ei virtute. / Nici urmă pe undeva de clasici, / Ca școală — aparte ei și-au zis «romantici»./ Cu dramolete zis morale și comedii țicnite, / Cucernice romane și tragedii cumplite, / Cu rima lui Redwitz, sărmană, golașă, / Cu fantasmagoriile semnate de al Bavariei rege / Sau piesele de Birch-Pfeiffer cu lacrimi în lege, / Ideile înalte îs omorâte în fașă“[1].

[1] Traducerea de Lazăr Iliescu

Paralel cu scrierea unor asemenea comedii, elevul de la „Theresianum“ se arată prin 1855—1856 tot atât de neobosit în a compune proză și a traduce din marii scriitori. Redactându-și „*Jurnalul*“ („proză“ de un anume tip și acesta), traducând din Filota de Lessing, plănuia și o *Istorie a românilor* (în versiune germană și românească), alcătuirea ei concepând-o pentru vreo doisprezece ani[1]. Voia să mai scrie și „vr'o câteva novele umoristice“[2], intitulându-le „Schizze din Viena de acum“. De pe la mijlocul lui 1856 e proza intitulată *Fragment din tinerețea mea,* referitoare la idila „intelectuală“ cu Olga Coronini, acesteia Maiorescu adăugându-i în mai 1858 și un „Apendice“. Încă din 1855, tradusese fragmente din Dickens *(Manuscrisul unui nebun din Pich—wick club),* precum și *Noaptea de anul nou a unui nefericit* de Jean Paul. Prin noiembrie 1856, tradusese „două mici poezii elegiace ale lui Goethe și [...] o odă de Klopstock“[3]. Iar spre a-și „forma“ proza, purtase o corespondență susținută cu Richard Capellmann, coleg înzestrat și — pentru o vreme — prieten.

Ce s-a ales din această fervoare literară de prin 1855—1856? Și de ce, începând din 1857, deși Maiorescu sublinia în „*Jurnal*“ că „altă bucurie n-am decât scrisul meu“ [4], părăsi aproape cu totul făgașul strict beletristic? Cauza imediată a schimbării de orientare pare a o constitui felul cum Iacob Mureșanu întâmpină traducerile lui Dickens și Jean Paul pe care Maiorescu le trimise pe la sfârșitul lui 1856 spre publicare în *Foaie pentru minte...,* anexa literară a *Gazetei Transilvaniei.* În ianuarie 1857, elevul de la „Theresianum“ care-și semnase încercările cu pseudonimul „Aureliu“ putea citi în numărul 2 al *Gazetei Transilvaniei:* „Intențiunea e bună, proba e mică, vom vedea“. Că „proba era mică“ se explică prin aceea că traducerile trimise erau printre primele efectuate de Maiorescu — adică într-o vreme când se afla pe la începutul inițierilor sale în limbile străine. Iar așa fiind, cel care mai târziu va străluci în îndeletnicirea de traducător (din Kant, Schopenhauer, Ibsen ș.a.) nu biruise, desigur, multe imperfecțiuni. Dar la ce intențiune bună“ făcea aluzie redactorul *Foii pentru minte?* Fără îndoială, Iacob Mureșanu avea în vedere scrisoarea programatică cu care debutantul își însoțise încercările de traduceri și care — din perspectiva lucrărilor sale de mai târziu — constituie primul *text critic distinct* al lui Maiorescu. Lăsându-i la o parte etimologismul ortografic insuportabil, reproducem această scrisoare în felul nostru de azi, deoarece anticipează de departe programul aplicat mai apoi de Maiorescu vreme de o viață întreagă: „Domnule redactor, — Deschide unui june, care tocmai acum pășește primele trepte ale scarei literare, organul d-tale, singura proptă publică a românilor dincoace de Carpați, spre a-și începe prin el realizarea unei idei care și-o propusese ca scop al vieții, ideii: de a cumineca românilor spiritul cel adânc și fundamental al clasicilor germani și englezi și al

---

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 20
[2] *Op. cit.*, p. 26
[3] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 53
[4] *Ibidem*, p. 72

celor antici în contrast cu ușurătatea și supraficialitatea francilor, care prin traducerile unei mulțime de secături romantice și romanești (cel puțin la scriitorii din Valahia) începe a își revocare câte un ecou ce nu cred că poate aduce literatura pe o cale probabilă, ci ne-o bagă în stricta sentimentalitate idilică, a cărei eroi văzând o lacrimă, o mănușă sau un papuc de damă, împreună cu obligata lumină a lunei, cad în câte o extază, încât par a fi destinați spre colonizarea turnului nebunilor [...] Mă rog, domnule, a nu refuza traducerii mele alăturate un locșor în Foaia d-tale, mai ales fiind astă traducere à propos la Anul nou"[1]. „Galofobia" din cele de mai sus, moștenită de la tatăl său, viitorul critic o va tempera simțitor mai târziu. Însă vrăjmășia față de „formele fără fond", pe deplin evidentă încă din această scrisoare, Titu Maiorescu o va teoretiza ulterior în felul cunoscut.

Oricum, fiind răspunsul lui Iacob Mureșanu atât de puțin încurajator, sensibilul Maiorescu trebuie să fi fost profund afectat, deși — ca totdeauna în cazul înfrângerilor — s-a ferit să vorbească de asemenea eșec. Încă din 1856 — „anul meu de formare și de dezvoltare"[2], cum îl numise Maiorescu — orientarea lui viza un tot mai decis și mai bine organizat program de autoformare științifică. La 31 ianuarie 1856, asemenea program era rezumat în linii mari, fără vreo ierarhizare distinctă a preocupărilor: „datoriile mele sunt a ști: limbi și istoria, — voia mea e a ști religiunea, spre a putea poate vr'odată să-i demonstrez absurditatea. Istoria naturală o iau numai ca un studiu de plăcere; [...] matematica în gimnaziul de jos o țin de un studiu foarte necesar; matematica în gimnaziul de sus e pentru mine un malum necessarium. La desemn vreau să ajung la o perfecțiune oarecare. Asemenea la flaut. Afară de aceea vreau să știu cel puțin a ceti toate limbile europene; perfect însă voiu a ști limba latină, româna, germana, franceza, engleza; semi-perfect cea italiană și cea greacă veche. — O să mă apuc în semestrul viitor să scriu la *Gazeta Transilvaniei;* materie am destulă; mai întâi voi scrie despre: «Educațiunea fetelor române» — o filipică; apoi despre «literatura noastră în starea de acum» — lipsa de câmpul; și așa mai departe"[3]. Cele trimise abia pe la sfârșitul anului de către Maiorescu la *Gazeta Transilvaniei* și felul cum au fost acestea întâmpinate îl vor fi convins de două lucruri: întâi, că literaturii sale (fie și sub forma traducerilor) nu i se recunoscuse dintr-odată semnele talentului — ceea ce nu era de bun augur; în al doilea rând, că „lipsa de câmpul critic" în literatura română — pe care în scrisoarea către redactorul Foii... se angaja cu atâta temeritate, s-o înlăture el, — presupunea o formație corespunzătoare, la care era departe de a fi ajuns.

Alte însemnări de „*Jurnal*" oferă deslușiri suplimentare în legătură cu deplasarea de preocupări care începu să se observe la Maiorescu mai cu încetineală și latent în 1856, accelerându-se și clarificându-se progresiv de prin 1857 înainte.

---

[1] *Epistolarium*, vol. I, caietul 1; cf. *Gazeta cărților*, Ploiești, nr. 1, 1934
[2] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, p. 55
[3] *Ibidem*, vol. I, p. 26

Iată ce își nota colegianul în 25 iunie 1857: „Dintre cei din academie sunt vr'o câțiva cari umblă tot după mine [...] Ăștia-mi sunt echivalenți pentru toți câți sunt în contra mea. — Se lăți în batjocură vorba că eu fundez o școală filosofică"[1]. În acest context, stimulat de profesorul de logică Suttner, Maiorescu dibuia de pe acum, încet dar neabătut, drumul care — după încă multe ocoluri — îl va duce firesc la rolul de întemeietor al „Junimii". Ținea „prelegeri" acelora dintre colegi care voiau să le asculte, iar în Jurnal nota în asemenea chip decis: „Filosofia e o știință divină. Orice alt studiu pe de lături l-am părăsit acum"[2]. Cu deosebire edificator e bilanțul din 31 decembrie 1857, care ratifică — fie și cu anume regret — despărțirea de îndeletnicirile literare (ca modalitate de a se manifesta în public): „Pentru direcțiunea mea științifică a fost de cea mai mare însemnătate cunoștința cu privirea generală asupra filosofiei și cu logica, această știință așa de extrem de interesantă. Ea [...] mi-a insuflat întâi într-adevăr iubirea pentru o direcție de gândire de care niciodată nu mă voi despărți [...] De când am ajuns să fiu pregătit în mod serios din punct de vedere științific, nu-mi mai reușește nici o rimă; pe deoparte, sunt bucuros că a încetat această ocupație neserioasă; pe de altă parte, poate și din cauza asta devin din zi în zi mai rece..."[3].

Prin urmare, Maiorescu ajunsese la constatarea că „ratase" cam toate îndeletnicirile strict literare (în afară de aceea a traducerilor), însă devenise, subiacent, — la capătul câtorva ani de intense preocupări beletristice, — un om de gust, care pricepea literatura până în intimitățile ei strict tehnice. Iar în scrierile filosofice și mai larg științifice de care se apucase, lărgind necontenit acest câmp de manifestări, învățase să năzuiască spre exprimarea exactă, concisă, de natură a-l situa printre cei pe care în *Direcția nouă*... credea a-i putea numi — și nu fără temei — făuritori de „proză" științifică. De pe acum, așadar, Maiorescu se dovedea apt să devină creator de stil în domeniul cugetării filosofice, estetice, al criticii literare, al oratoriei aulice. Iar dacă abandonase „literatura", în sensul ei canonic, *Tagebuch*-ul — în pofida rostului strict pragmatic ce pare să-i fi atribuit din bun început autorul (mijloc de statornic autocontrol, de autoformare) — reprezenta de pe acum *literatură*, în sensul unei „memorialistici" ce ne apare, cu trecerea anilor, din ce în ce mai „modernă".

Instrumentele fundamentale de lucru intelectual de mai târziu Maiorescu le descoperise, așadar, încă de la șaptesprezece ani — fapt ce explică nerăbdarea cu care voia să-și vadă terminate studiile de la „Theresianum". De ce gândea să se apuce tânărul de acum înainte? Se poate susține că își descoperise vocația și că urma numai să purceadă la obiectivarea ei? Nu încă. „Privirea generală asupra filosofiei" nu însemna chiar consolidarea unor vederi filosofice proprii. Familiarizarea cu logica, „această știință așa de extrem de interesantă", încă nu

---

[1] *Ibidem*, vol. I, p. 73
[2] *Ibidem*, vol. I, p. 82
[3] *Ibidem*, vol. I, p. 84 — 86

însemna stăpânirea mijloacelor ei până la a le mânui el însuși fără șovăieli și a le înlesni și altora s-o facă — așa cum îl îndemna o tendință irepresibilă a vocației sale în curs de cristalizare. Ce urma să intreprindă Maiorescu, așadar, de acum înainte? Potrivit mărturiilor, deducem că acum el gândi să-și verifice puterea de creație în domeniul a ceea ce considera de la o vreme „o știință divină". În domeniul filosofiei, adică. Este ceea ce încercase sporadic încă din 1857. Și e ceea ce-l va angaja cu tot dinadinsul din 1858 înainte.

Să nu ne imaginăm că străbaterea acestei noi etape s-a săvârșit în mod absolut deliberat. Ar fi un semn că Maiorescu își aflase definitiv drumul și se statornicise în făgașul lui, ceea ce nu se verifică prin felul îndeletnicirilor sale dintre 1858 și 1861. Studiosul care încă de la 30 ianuarie 1856 vorbea de „absurditatea religiunei", iar la 20 octombrie, același an, nota că „am râs să mor de cântecul popilor" la un Recquviem pentru Maria Tereza, își însemnase în „*Jurnal*" mai înainte, la 27 iunie, cele ce urmează: „Desper cu totul! plâng și plâng; căci nu mă pot convinge că e un Dumnezeu!!! Și ce e omul fără Dumnezeu? De [în]nebunit!!" [1]. La 2 februarie 1857, cu prilejul unei conspirații a colegilor împotriva sa care îl afectase profund, Maiorescu exclama: „Doamne, Doamne, iară la tine refug" [2]. Tot astfel — la 11 aprilie 1857: „Doamne, scapă-mă de gânduri rele și de nebunie!" [3]. Cum trebuie interpretate toate acestea? Cu precocitatea lui cunoscută, Titus-Livius își configurase foarte de timpuriu — prin ceea ce reținuse din familie, care număra prelați în rândurile ei, dar și prin ceea ce-i inculcase învățământul la Craiova, la Brașov — un sistem de convingeri și de valori fundat în cele mai multe privințe pe *credința religioasă*. Însă, atunci, de ce în 1856, numai la șaisprezece ani, elevul de la „Theresianum" vorbea în *Tagebuch* de „absurditatea religiunei", iar paralel de „nedreptatea monarhilor" și de „ridiculitatea așa-numitului bon ton"? Pe de o parte, acestea se explică printr-un simț excepțional al demnității umane și, drept consecință, prin reacția afectivă de tip „contestatar" a puiului de valah față de fumurile nobiliare din Academia theresiană, față de samavolniciile din crunta „închisoare a popoarelor" care era pe atunci Imperiul habsburgic. Pe de altă parte, această veritabilă „criză religioasă" și manifestările ei subsecvente se explică prin nivelul științific avansat al cunoștințelor pe care harnicul elev le dobândea la „Theresianum", prin tendințele laice (și, probabil, ele însele subiacent protestatare) ale unora din profesori, ca și prin ceea ce desprinsese din frecventarea asiduă a spectacolelor de teatru ori prin bogăția lecturilor efectuate în afară de orice obligație „scolastică". În termeni mai generici — cum bine s-a subliniat într-o cercetare recentă [4] — ceea ce se petrecea acum cu Maiorescu era o primă expresie a unor

---

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 47

[2] *Ibidem*, vol. I, p. 63

[3] *Ibidem*, vol. I, p. 67

[4] Cf. Ghiță Simion, *Titu Maiorescu, Filosof și teoretician al culturii*, București, Ed. științifică, 1974

„frământări sufletești cu semnificație filozofică“ [1]. La capătul acestui zbucium intelectual, punctat de prin 1857 înainte de un început de aprofundare a filosofiei herbartiene, apoi de acea „privire generală“ asupra disciplinelor filosofice, efectuată — subliniază “*Jurnalul*“ — tot la „Theresianum“, mai pe urmă de cunoașterea filosofiei hegeliene și aprofundarea celei feuerbachiene în anii studiilor universitare de la Berlin și Paris, consolidările de noi convingeri atinseră un grad de eficiență în temeiul căruia putem afirma că Maiorescu deveni primul veritabil „cap filosofic“ din cultura noastră modernă. Într-aceasta, *faza diletantă*, autodidactă, a generațiilor anterioare — pe distanța de la Heliade la Radu Ionescu fusese categoric depășită în sensul *specializării*.

Cum s-a desfășurat acest proces, fie și urmărindu-l pentru țelurile ce interesează aici — doar în liniile lui mari? Prin 1857 și 1858, captivat de prelegerile herbartianului Suttner, Maiorescu a înfăptuit o „sistematizare“ compilativă a problemelor de logică după ceea ce reținuse de la profesorul său, ca și prin studierea unor manuale herbartiene în circulație pe atunci. Se numea (potrivit manuscrisului aflat acum la Biblioteca Centrală, cota 2026), *Grunzüge der Logik für Gymnasien*, menționată în anexa la *Însemnări zilnice*, I, p. 348, ca fiind “prelucrată la Brașov“ (adică, probabil, finisată acolo, în vacanța lui 1858), dar începută în 1857, la „Theresianum“, sub titlul (menționat în aceeași „anexă“) *O dovadă dezvoltată. Exercițiu logic*. Încă de pe atunci, însă, pentru Maiorescu logica nu era un „scop în sine“, ci un mijloc de aprofundare a filosofiei. Dovada o constituie cele zece „scrisori filosofice“ adresate în 1858 de către tânărul cugetător unei eleve pe care o medita, contesa Olga Coronini-Cromberg, grupate de autor în caietul *Al doilea Apendice la „Un fragment din tinerețea mea*“ („II Appendix zu «Ein Fragment aus meiner Jugend aus Wien», 1858“) și publicate de I. E. Torouțiu în *Convorbiri literare*, nr. 1, 1944 — în original și în traducere. Aprofundarea logicii, aflăm din amintitele „scrisori filosofice“, era pentru Maiorescu, „condiția sine qua non pentru studiul filosofiei“, însă cu un corectiv: „dacă vrei să faci din ea un scop, atunci în tot cazul devii pedant“. Și atunci spre ce alt „scop“ începuse să țintească Maiorescu? Pentru început, cu simțul înalt-pragmatic ce-i era dat prin întreaga lui alcătuire, tânărul voia să se pună la curent cu răspunsurile pe care le-au dat filosofii la întrebările fundamentale ale omului despre rostul ultim al lucrurilor lumii și despre rostul său printre acestea. Cu ardoarea și cutezanța specifice vârstei, voia deci să înfrunte pieptiș marile probleme metafizice care se puneau pe atunci. În acest sens, înclinația sa pragmatică l-a împins să se orienteze la început spre postkantianul Herbart, care conta — printre descendenții marelui gânditor din Königsberg — ca mai „realist“, ca unul care căuta să pună de acord filosofia cu spiritul general al dezvoltării științelor. Condamnarea „idealismului absolut“ al lui Fichte de către Maiorescu, în una din „scrisorile“ către Olga Coronini, efectuată cu argumente herbartiene (iar prin intermediul acestora — în parte — și kantiene, asimilate indirect), confirmă această înclinare *pragmatică* ce

---

[1] *Op. cit.*, p. 14

se va reliefa ulterior cu tot mai multă putere. Pentru moment, în consens cu ceea ce aflase din opera lui Herbart, Maiorescu își inițiază eleva asupra obiectului filosofiei („toată filosofia este o prelucrare a noțiunilor"), a ramurilor acesteia în felul cum tot Herbart le statuase (logica, psihologia, etica, estetica, teologia rațională etc.), insistă asupra noțiunilor-cheie cu care opera magistrul (substanța, lucrul, faimoasele „reale" ș.a.).

Există, totuși, încă de pe acum temeiul să credem că pentru Maiorescu cel de la optsprezece ani Herbart nu constituia nici pe departe *ultima ratio*. Îi acorda un rol „informativ" în ale filosofiei, nu unul „formativ". Cu spiritul critic specific — principala constantă a înclinațiilor sale native, iar acum în curs de repede cristalizare —, pe Maiorescu trebuie să-l fi iritat logicismul excesiv, raționalismul abstract, pedantismul încă în parte scolastic al *distinguo*-urilor herbartiene în multe chestiuni fundamentale ale filosofiei. Să fie o simplă coincidență în faptul că pe când studia pe Herbart și își iniția și eleva, pe Olga Coronini, în arcanele acestei filosofii specioase, tânărul simțea tendința irepresibilă de a citi și cât mai multe scrieri ale *intuitivului* Goethe?[1] Sau că, atunci când Olga Coronini obiectă asupra felului cum definise el filosofia, Maiorescu îi oferi spontan asemenea probă subtilă de *neadeziune* la „informațiile" ce-i da: „Iartă-mă te rog, cred că am indicat că aceasta este definiția lui Herbart" (adică nu *a sa?*)? Dovada hotărâtoare că opera lui Herbart fusese pentru el nu mai mult de o „poartă" informativă către tărâmul filosofiei este însă alta. Deși își inițiază eleva și în ceea ce filosoful numea „teologia rațională", Maiorescu ține să-i arate (în scrisoarea din 14 februarie 1858) că noțiuni ca „dumnezeu", „suflet" i le prezintă cu titlu strict informativ; fundarea lor prin teodicee era pentru el absolut neconvingătoare. Și, mărturisindu-și părerea de rău că Olga Coronini își mai păstra — „filosofic" ori nefilosofic — convingerile religioase, Maiorescu îi oferi o drastică profesiune de credință atee: „Trebuie să mărturisesc că în această privință m-am schimbat complet [...]. Adevărata existență a gânditorului constă numai în luptă, în încordare. Deplina conștiință spirituală a unui suflet nemuritor, fără sforțare, în lenevie, este insuportabilă și acest suflet pe care eu îl am nu este desigur nemuritor"[2].

Ceea ce și azi apare surprinzător în această demonstrație este caracterul ei anticipativ pentru tot ce va înfăptui Maiorescu nu peste mult, în filosofie, ca și pentru spiritul filosofic latent care mai târziu îi va îndruma întreaga activitate — prodigioasă — de profesor, estetician, critic literar. În loc de a proceda ca Herbart, care în a sa „teologie rațională" argumenta că noțiuni ca „suflet" ori „Dumnezeu" rămân, în fapt, incomprehensibile ca „lucrul în sine" al lui Kant, apărînd drept contradictorii în raport cu posibilitățile de cunoaștere ale minții noastre, însă neputând fi nici negate, — Maiorescu lasă la o parte asemenea „contradicții" de obârșie, în fond, scolastică. Mută discuția de pe tărâmul pur speculativ, abstract,

---

[1] Cf. T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. cit., p. 58, 59, 91, 92, 93, 97 etc.

[2] Cf. T. Maiorescu, *Fragment din tinerețea mea, Al doilea apendice*, în *Convorbiri literare*, nr. 1, 1944, p. 34

metafizic, pe acela al unei atitudini înalt-pragmatice în legătură cu posibilitățile „sufletului" de a se manifesta, atâta timp cât ne apare drept comprehensibil, cu putință de urmărit prin faptul ca e întruchipat *hic et nunc* într-o ființă omenească vie. Putem spune, așadar, că Maiorescu nu tinde spre speculația pură, ci spre posibilitățile cugetării de a interveni fructuos în orientarea existențială a oamenilor.

Epoca dominantă a lui Maiorescu în domeniul filosofic este cea a studiilor universitare de la Berlin și Paris, între 1859 și 1861. La Universitatea din Berlin, Maiorescu nimerește într-o atmosferă în care audiență și controverse mai stârnea îndeosebi „stânga hegeliană". Cu aceasta, ostilă spiritualismului originar al filosofiei hegeliene, larg deschisă spre progresul științelor veacului și simpatizând cu ideile de progres în ordinea socială, Maiorescu se identifică din bun început, în virtutea propriei orientări anterioare, din ultimii ani petrecuți la „Theresianum". O însemnare de „*Jurnal*" din 11 martie 1859 este concludentă: „Citesc Spinoza. Am înghițit cu o plăcere furioasă broșura lui L. Feuerbach: Grundsätze der Philosophie der Zukunf. — Parc-ar fi vrut să-mi scrie confesiunea mea proprie, așa ne nimerim [...] Am isprăvit încă pe Feuerbach: Philosophie und Christentum, Abälard und Heloise"[1]. Vasăzică, Hegel era receptat aprobativ de Maiorescu în interpretarea dată filosofiei acestuia de Feuerbach.

O receptare a hegelianismului originar pare să fi acceptat Maiorescu în privința estetică, așa cum rezultă dintr-o scrisoare târzie (de la 27 mai/9 iunie 1906) către Ion Petrovici, unde vorbea cu simpatie de „un rest de hegelianism expirând, reprezentat prin bunul orator Karl Werder (care însă se mărginea să propue psihologie și făcea spirituale aplicări la estetică...)"[2]. Reprezentând Werder pentru Maiorescu, la Berlin, ceea ce însemnase Suttner la Viena, prin el ajunse tânărul student la principalul izvor al filosofiei clasice germane, așa cum rezultă din aceeași scrisoare: „La plecarea mea din Berlin pentru a veni în țară, însuși profesorul Werder m-a sfătuit să mă ocup de Schopenhauer pentru a ajunge prin el la Kant [Critica rațiunii pure] ca la un izvor ce va trebui din nou desfundat"[3]. În fine, aceeași scrisoare ne edifică asupra principalei ambianțe în care Maiorescu a fost pus să se confrunte la tot pasul cu ideile hegeliene: „...pentru hegelianismul berlinez de la 1860—1861, cere tot la bibliotecă Der Gedanke, philosophische Zeitschrift, organul societății filosofice berlineze, din care făceam și eu parte"[4].

Acestea se întâmplau în 1860—1861. Dar înainte de această dată? Se știe cum febrilul student, după un an de cursuri filosofice, juridice (iar pentru orientarea sa — și filologice), voi să-și treacă doctoratul în filosofie la Berlin, dar nu i se admise, din pricină că nu frecventase cei trei ani obligatori. Găsi înțelegere la decanul Universității din Giessen, care îi recunoscu și ultimii doi ani de studii

---

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, p. 111 — 112
[2] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. V, p. 276
[3] *Op. cit.*, p. 276
[4] Cf. I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. V, p. 276

filosofice la Academia theresiană, îngăduindu-i să-și treacă doctoratul printr-o simplă dizertație orală, *Das Verhältnis* („Relația"), al cărei plan scris îl cercetase în prealabil un membru al comisiei alcătuite *ad-hoc*, profesorul Schilling. Lucrarea aceasta, căreia între timp Maiorescu i-a dat o formă elaborată întrucâtva (existentă acum în Ms. 2026, așa-numitul caiet de *Încercări științifice*, de la Biblioteca Centrală de Stat), e prima formă dezvoltată a intuițiilor filosofice care mijeau încă în cel de-al doilea *Apendice* la *Un fragment din tinerețea mea* și e, totodată, embrionul mult mai cunoscutei și comentatei scrieri *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, tipărită la Berlin în 1860. Fiind acestea niște versiuni din ce în ce mai amplificate ale unei schițe inițiale, firesc e să fie examinate în unitatea lor adâncă, nu numai în elementele deosebitoare. Ce-i drept, *unitatea* aceasta e una *în devenire*, în diversificare, în sporirea izvoarelor și, parțial, în modificarea lor — lucru ce nu trebuie ignorat. În *Das Verhältnis*, Maiorescu era un herbartian neortodox — totuși herbartian! —, care de pe asemenea poziții întreprindea „o critică contra lui Spinoza, Fichte și Hegel", după cum îi scria părintelui său [1]. Însă că herbartianismul său nu era unul ortodox rezultă nu numai din ateismul la care ajunsese încă în perioada Vienei, ci și din ceea ce-i scria decanului Universității din Giessen în legătură cu ce urma să cuprindă teza sa de doctorat: „Ca obiect al dizertației mele aș dori să aleg „Relația", unde ar trebui să-și găsească locul o originală deducere a părților filosofiei, ca și o nouă împărțire a logicii"[2]. Lăsând la o parte detaliile argumentației, Maiorescu insista, precum se observă, asupra originalității pe un plan al sintezei, al unei altfel de structurări a problematicii filosofice la care ajunsese.

Parțial, opinia cugetătorului român se verifică prin aceea că Herbart, deși kantian, menținea în câmpul filosofiei ramuri ale metafizicii mai vechi, cum era aceea a „teologiei naturale", în vreme ce el o abolise încă din anii Vienei. Pe urmă în vreme ce Herbart includea în filosofie trei tărâmuri mari, cu subîmpărțirile lor (Logica, Metafizica, Estetica — în care îngloba și Etica), iar Metafizica, socotită drept tărâm central al preocupărilor filosofice, o împărțea în „generală" și „aplicată", Maiorescu procedează altfel. Pentru dânsul (mai sumar în *Das Verhältnis*, mult detaliat în *Einiges philosophische...*), domeniile mari de cercetare filosofică sunt patru și dobândesc în bună parte un alt conținut, o pondere și accepții diferite de acelea atribuite de Herbart. Psihologia, spre exemplu, la Herbart constituia — ca în metafizicile prekantiene — o subdiviziune a „metafizicii aplicate", urmând a se ocupa de „natura" sufletului și de „nemurirea" lui. La Maiorescu, în *Das Verhältnis* și mai ales în capitolul *Părțile filosofiei* din *Einiges philosophische...*, știința despre suflet, psihologia, e socotită cea mai de seamă preocupare a filosofiei, urmând a scruta natura legăturilor reciproce a reprezentărilor („Vorstellungen") ce ne facem despre lume. E această „deducere" — diferită de cea pe care o efectuase Herbart — o simplă chestiune de metodologie epistemologică?

---

[1] *Epistolarium*, vol. II, caietul 23
[2] *Ibidem*, caietul 22

Nicidecum. Înainte de a se adânci cu tot dinadinsul în studiul lui Kant (din care și începuse a traduce *Critica rațiunii pure*, în anii de studii la Berlin și Paris), Maiorescu intuise printr-un „kantianism" mai mult dibuit indirect decât aprofundat nemijlocit, că problema fundamentală a unei filosofii eliberate de vechile erori era de a da seama întru cât diferă lumea *așa cum este* de lumea *așa cum ne apare* și pe ce căi această diferență poate fi treptat micșorată. În felul acesta, importanța primordială acordată psihologiei între celelalte ramuri ale reflexiei filosofice nu era de fel exagerată. Însumând totalitatea mijloacelor de cunoaștere a lumii cu care e dotat omul, de examinarea scrupuloasă a acestora depinde sporirea gradului de adecvare a cunoștințelor noastre cu orice fel de obiect al cunoașterii pe care ni-l impune experiența. Prin aceasta, drumul spre kantianismul originar, cel din prima ediție a *Criticii rațiunii pure*, îi era deschis tânărului Maiorescu de pe acum. De asemenea, paralel cu preocuparea pentru Kant din anii săi de profesor universitar, drumul acesta era în egală măsură deschis către pozitivismul francez, evoluționismul englez, în genere către totalitatea științelor propriu-zise care s-au dovedit mai pe urmă în stare de a contribui la propășirea psihologiei. Să ne mai mire faptul că peste vreun deceniu și ceva Maiorescu va scoate psihologia dintre științele așa-zicând „filosofice", acordându-i un statut autonom, de disciplină științifică propriu-zisă?

Deosebirea față de Herbart, stabilită în această zonă a clasificării ramurilor filosofiei, poate fi urmărită în continuare, începând cu al doilea *Apendice* (1858) la *Fragment din tinerețea mea*, apoi cu Relația (1859) și — definitiv elaborată — cu *Einiges philosophische...* (1860). În ordinea importanței, după *Psihologie* Maiorescu situează *Logica*, pe care încă de la Viena o considera partea cea mai „științifică" a filosofiei epocii, dotată cu capacitatea de a analiza corect relațiile reciproce dintre noțiuni. Logica e, credea Maiorescu, cel mai sigur mijloc de investigație filosofică, raportându-se la aceasta „ca algebra la matematică în general"[1]. E de înțeles, așadar, cum — dotat cu asemenea încredere în capacitățile ei cu stăruința corespunzătoare — Maiorescu a devenit prin publicarea în 1876 a *Logicii* sale întemeietorul acestei discipline la noi. A treia parte a filosofiei tânărul Maiorescu o considera — de astă dată, după Herbart — *Estetica*, în cadrul căreia includea nu numai preocuparea ei specifică, aceea de a tinde să devină a „știință a frumosului", ci și *Etica*, văzută în finalitatea ei ca o „știință a binelui". În sfârșit (probă de prudență, de simț înalt-pragmatic), numai în al patrulea rând Maiorescu includea între ramurile filosofiei și *Metafizica*, a cărei menire ar fi să se ocupe cu raporturile dintre noțiunile cele mai generale la care a ajuns mintea omenească: materie, spirit, lucru, schimbare, conștiință, eu, etc., etc. Având raporturile dintre asemenea noțiuni de natură „contradictorie" — crede Maiorescu —, misiunea metafizicii e să examineze fără încetare atât relațiile, cât și noțiunile însele.

A nu distinge ce leagă lucrurile între ele înseamnă a nu distinge nici *ansamblul* din care fac parte. Iar, fără o perspectivă limpede asupra întregului și a

[1] Cf. *Convorbiri literare*, nr. 1, 1944, p. 44

elementelor sale constitutive, nu poți avea nici tabloul golurilor de descoperit și de umplut, nu poți distinge funcția — necesară ori aleatorie (de nu nocivă) — a elementelor ce alcătuiesc un ansamblu în ordinea social-politică, a îndeletnicirilor economice, culturale etc. A gândi la „relațiile" dintre lucrurile lumii, dintre om și acestea, nu e, așadar, pentru Maiorescu tot una cu operațiile filosofului de cabinet, ci axul unei antropologii filosofice cu certe și înalte finalități pragmatice.

Am determinat, credem, cât se cerea aici, căile pe care a mers Maiorescu până la descoperirea și asumarea adevăratei sale vocații. Fără a tinde să devină un filosof de profesie, a aprofundat filosofia veacului său până acolo încât să priceapă în bună măsură că misiunea ei nu e doar de a încerca să explice lumea, ci să năzuiasacă cel puțin în egală măsură și s-o schimbe. Căile schimbării nu-i erau, desigur, tocmai limpezi, pentru că multe probleme noi care se iveau la orizontul filosofiei n-a apucat să le mediteze până la capăt. Repudiind deismul cât și Feuerbach, delimitându-se în genere de spiritualism mai mult decât o făcuseră Herbart și Kant înșuși, Maiorescu va sprijini consolidarea bazei materialiste în diferite științe, dar se va feri să-și declare opțiunea filosofică pentru materialism și s-o fundamenteze. Pe de altă parte, în chestiunile de metodologie filosofică, implicațiile dialectice nu lipsesc din gândirea maioresciană (însăși concepția sa despre „relația" universală, necesară, reciprocă dintre fenomene dovedind-o elocvent. Tânărul cugetător n-a depășit cu toate acestea decât incidental reprezentarea unei anumite liniarități, în problema devenirii și schimbării lumii, conformându-se principiului logic al lui „tertium non datur", neacordând statut ontologic principiului contradicției, ale cărei întruchipări le considera o anomalie în raport cu dorita întocmire „armonică", „rațională" a existenței. „Anomalie" ori ba, contradicția trebuie acceptată printre datele obiective și înțeleasă în toate manifestările și implicațiile ei de către cei ce vor s-o înlăture, așa cum Maiorescu o viață întreagă a încercat s-o facă.

Într-o definiție globală, se poate spune că vocația certă și poziția filosofică a lui Maiorescu erau ale unui „rationalist" și ale unui „realist" (în sensul modern, nu scolastic-medieval al termenului). Credea în puterea de cunoaștere a omului, fără să piardă simțul necesarei relativități istorice; în acest sens trebuie înțeleasă expresiva, binecunoscuta lui distincție de mai târziu: „nici o limită eternă nu ne oprește, dar etern ne oprește o limită"[1].

De fapt, în raționalismul tonic, neobosit, optimist, aplecat — după scurte clipe de descurajare, repede abolite — spre fapta constructivă și de proporții monumentale, dăinuie reminiscențe târzii de „iluminism". Ca atare, antropologia filosofică maioresciană, fără a neglija condițiile obiective ale ameliorării condiției umane, pune accentul pe latura subiectivă, de desăvârșire interioară, de „culturalizare" a indivizilor, ca moment prealabil și invariabil necesar al trecerii la „umanizarea", la „rationalizarea" condițiilor lor de existență.

La capătul periplului său filosofic de tinerețe, Maiorescu se situase la altitudinea unui ins reprezentativ pentru timpul său, pentru problemele dificile cu

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 35

care avea să se confrunte la întoarcerea în patrie. Însăși convingerea liniștită cu care le-a formulat e un semn indelebil, după atâtea ocoluri anevoioase, al descoperirii adevăratei sale vocații. Iată o dovadă semnificativă a „realismului" maiorescian, concretizată prin asumarea celebrei alternative formulate de Lessing: „Dacă Dumnezeu ar ține în mâna dreaptă întreg adevărul și în stânga îndemnul spre adevăr, cu mențiunea că voi rătăci mereu, și mi-ar spune: alege!, m-aș îndrepta grăbit spre stânga sa și aș spune: «Doamne, am ales! Adevărul pur nu-ți aparține decât ție" și „nu adevărul pe care îl posedă, ci strădania pentru a ajunge la adevăr îl face pe om valoros»"[1]. Lăsând la o parte formularea parabolică, în problema raporturilor dintre adevărurile relative și adevărul absolut nici astăzi nu gândim altfel. Corelată celor de mai înainte, iată opinia tânărului Maiorescu despre condițiile și posibilitățile cunoașterii umane: „Gândirea este o sinteză de reprezentări, iar reprezentările nu le dobândim pe pământul acesta decât prin experiență, directă sau indirectă [...] O reprezentare nu este niciodată ceva nemijlocit înnăscut. O înclinație predominantă, un talent, o anumită însușire sufletească pot fi ceva înnăscut și care se manifestă mai târziu, dar niciodată o anumită idee, o noțiune izolată"[2]. Iată, citindu-l și adnotând *Dicționarul filosofic* al lui Voltaire, la ce definiție limpede a însemnătății și funcțiilor antropologiei filosofice ajunsese Maiorescu în martie 1859: „ Vous craignez [afirma, la un moment dat, Voltaire — *n.n.*] qu'en adorant Dieu on ne redevienne bientôt superstitieux et fanatique; mais n'est-il pas à craindre qu'en le niant on ne s'abandonne aux passions les plus atroces et aux crimes les plus affreux? Entre ces deux excès n'y a-t-il pas un milieu, très raisonnable? le voici: Dieu, et des lois sages!" Iar Maiorescu, în iritată ripostă: „Ce superficial, ce nemotivat! Nu: «faire de lois sages un dieu, faire de l'anthropologie la véritable théologie, voilà le juste milieu»[3]. Să ne mai mirăm, după toate acestea, că pentru tânărul Maiorescu „libertatea este «o formă a necesității»"[4]. Putem invoca un text concludent și pentru accentul „iluminist" al antropologiei filosofice maioresciene: „Cine n-a reușit să lase la moartea sa nimic spiritului omenirii, cine a trăit fără să țină cont de ce este general, cine a murit fără să lase altă amintire decât amintirea senzorială este mort pentru vecie; căci numai adevărul general-valabil face parte din fluxul continuu al nemuririi. Numai acela care a reușit să ajungă la acest flux, numai acela ce s-a scăldat în undele acestui flux va fi purtat de valuri prin toate spațiile și prin toate timpurile în portul veșniciei"[5]. Iată, în fine, modalitatea maioresciană — la capătul căutărilor ce l-au călăuzit spre veritabila sa vocație — de a găsi filosofiei un rost care să ratifice tot ce urma să întreprindă de acum înainte: „Importanța filosofiei în vremea noastră

[1] T. Maiorescu, *Einiges philosophische*, p. 142
[2] *Ibidem*, p. 59, 154
[3] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, p. 415
[4] T. Maiorescu, *Einiges philosophische*, p. 108
[5] *Ibidem*, p. 179 — 180

constă în faptul că ea nu mai există și nu mai poate exista ca până acum în calitate de știință practicată pentru sine, constând în elaborarea de sisteme închise; acum filosofia va fi introdusă în viață“[1].

IV. TEORIA MAIORESCIANĂ DESPRE CULTURĂ

De o „filosofie a culturii“; în sensul ambițios al termenilor, nu s-a putut vorbi la noi înainte de Blaga. Dealtfel, orientarea relativ autonomă pe care o desemnează acești termeni, presupunând suficiente distingeri relative la obiectul, problemele, instrumentele specifice de lucru, nu e de identificat mai devreme de începutul secolului nostru — nici în țările cu veche tradiție filosofică așa-spunând „specializată“. Existau *teorii* relativ coerente, distinctive, asupra obârșiei, devenirii formelor culturii ca — spre exemplu — acelea ale lui Rousseau, Vico, Im. Kant, ori postkantienii în linie directă, Nietzsche ș.a. Însă ele erau îndeobște subordonate (uneori până la sincretism) unui sistem de vederi filosofice mai largi, unei „metafizici“, fiind nu o dată dizolvate pâna la pierderea profilului specific în secțiunea așa-zicând *estetică* a unor asemenea sisteme.

Astfel de teorii ale culturii cu funcție subordonată (de *ancilla*) în raport cu un cuprins filosofic mai larg, ori având un caracter implicit în cadrul acestuia, descoperim și la noi, pe distanța de la Dimitrie Cantemir ori I. Heliade-Rădulescu și Hasdeu — să spunem — până la Nicolae Iorga, P.P. Negulescu ori C. Rădulescu-Motru. Iar între ele, cea mai proeminentă și cu urmări practice tot atât de vizibile pe cât au fost de eficiente e, fără îndoială, *teoria maioresciană a culturii*.

Multă vreme această veritabilă piatră unghiulară n-a fost luată în considerare cu stăruința și rigoarea ce se impuneau, iar împrejurarea se explică și prin mari dificultăți obiective, dar și prin conștiința filosofică a cercetărilor mai vechi.

Există la marele critic un stil de lucru, o manieră de a-și compune scrierile, în genere — de a-și concepe și desfășura toate activitățile, care poate deruta. În cauză e — înainte de toate — puternica sa natură de *sintetizator*, înclinată să strângă într-o unitate de nedesfăcut elemente atât de îndepărtate, de felurite, prin natura lor originară, încât ele însele (dar mai cu seamă obârsia și funcțiile lor) devin aproape de nerecunoscut în sinteza ale cărei părți constitutive au devenit prin intermediul operei maioresciene. La mijloc e și conștiința teoretico-profesională a lui Maiorescu, ajunsă la cristalizare în anii studiului universitar și chiar mai înainte: aceasta i-a ridicat însușirile de „sintetizator“ de la starea *de natură* la aceea a instrumentelor precise, funcționale, necesare *elaboratului cultural* de mare eficiență și finețe. Într-o scrisoare către Olga Coronini (mai 1858), Maiorescu semnala fastidiozitățile

[1] *Einiges philosophische*, p. IV

care trebuie evitate spre a nu deveni un „pedant“, a nu face niciodată abuz de „citate“, „trimiteri“ și altele de acest fel, când nu-și aveau rostul.

În amintita scrisoare există o distingere precisă a modului cum trebuie să procedeze cineva pentru a se feri de pedantism: a nu confunda „scopul“ cu „mijloacele“ ce tind să ducă spre el: a nu substitui „mijloacele“ — în nici un caz — „scopului“. Și cum e posibil acest lucru? Numai având simultan intuiția „întregului“ pe care tinzi să-l cercetezi ori să-l înfăptuiești și a „părților“ ce cu necesitate, organic, îi sunt constitutive. Altfel zicând, *elementele* de cercetat (sau cele cu care vrei să înfăptuiești ceva) nu trebuie privite în afara „legăturilor“ dintre ele, precum și a ansamblurilor din care în chip obiectiv fac sau ar putea face parte. Așa, nepierzându-i nici o clipă din vedere legăturile, îi stabilești unui lucru cu maximă precizie „funcția“ și „natura“, în afara oricăror tentații de a le absolutiza necontrolat ori a le relativiza până la dizolvare. În acest fel, ajungi să judeci toate după măsura ce li-i proprie. Iar procedând în chipul arătat, ceartă nu putea fi pentru Maiorescu între „structură“ și „funcție“.

Se înțelege mai bine, astfel, de ce prima lucrare filosofico-științifică evident matură a lui Maiorescu — teza de doctorat de la Giessen — trata despre *Relație* și cuprindea demonstrații care azi ne apar prin excelență „moderne“. Iată: „Relația, pentru a întrebuința o imagine din Afinitățile elective ale lui Goethe, este firul roșu care se arată prin întreaga filosofie; Relația și nu Conceptul este ceea ce face ca filosofia să devină o știință exactă, din Relație vor decurge celelalte părți ale filosofiei“. Iar în *Einiges philosophische...:* „să țesem [călăuziți de principiul „relației“ — n.n.] știința cu realitatea și să reînviem din fundul întunecos și putred al contemplării abstracte! Iată steagul științei actuale, iată chemarea ei socială. De o asemenea chemare socială înainte de toate să țină seamă filosofia. Căci din toate relațiunile tocmai cele omenești sunt cele mai înalte...“[1].

Dar, în definitiv, pentru ce insista atâta Maiorescu asupra „relației“, din care tindea să facă un fel de *categorie* a cunoașterii și acțiunii? Numai pentru că își aflase, într-astă privință, un punct rezonabil de plecare în filosofia lui Herbart, limpezindu-l, rafinându-l, lărgindu-i necontenit sensurile și întrebuințările prin frecventarea filosofiei kantiene, hegeliene, feuerbachiene? Nu numai din asemenea cauze livrești. Teoria sa despre „relație“ (ca și aceea, psihologică, referitoare la „cercul luminos“ al conștiinței) e de natură a ne oferi punctul nodal în descoperirea unității, a coerenței din viața și din opera lui Maiorescu. Implicit, ea ne edifică și asupra nucleului oricăror demersuri intelectuale maioresciene, care e, fără îndoială, *teoria despre cultură* a ctitorului „Junimii“. Într-adevăr: felurimea, iar uneori, parcă, disparitatea preocupărilor de o viața întreagă ale redutabilului gânditor și om de acțiune, precum și opiniile maioresciene privitoare la o problemă sau alta trebuie căutate — în scrierile sau în activitățile practice ale lui Maiorescu — numai acolo unde ele cu necesitate își aveau rostul, se încărcau de un înțeles maxim. De aceea

[1] *Convorbiri literare*, nr. 1, 1944, p. 23

ironiza el, în *Oratori, retori și limbuți*, pe N. Blaremberg *e tutti quanti* că: „voiau să dea cuvintelor lor o deosebită greutate prin citarea a cât mai multe pasaje din diferiți scriitori străini, a căror părere însă nu proba niciodată nimic, fiindcă era scoasă din legătură și se aplica la împrejurări nepotrivite [1]. Scoasă din legătură? Adică, schimbând cuvintele, Maiorescu nu uita niciodată de „relație", de acel „fir roșu" ce cu necesitate pătrunde prin toate fenomenele lumii obiective, — numai prin inițiativele omenești nu în chip atât de frecvent.

În felul arătat, *teoria maioresciană a culturii* își vădește un statut distinct, iar scrierile marelui critic corespund unei intenții metodologice explicite cu diferite prilejuri: „întâi regula negativă" (exemplificată în contextul ce ne preocupă prin studiul *În contra direcției de astăzi în cultura română*) — și numai în al doilea rând „regula pozitivă" (pe care, în cazul de față, o ilustrează *Direcția nouă în poezia și proza română*). Așa e și firesc, în cazul unui atât de singular „arhitect" într-ale culturii, care trebuie să vadă mental amplasarea, proporțiile, stilul viitoarei construcții, dar și ce trebuie înlăturat spre a face posibilă ridicarea acesteia.

Discutarea celor ce vor urma s-ar putea face în mod cronologic, de vreme ce-s diseminate prin toată opera. Ar rezulta, însă, anumite inconveniente care ar precumpăni — în pofida mult uzitatului procedeu; iar remarcabila *coerență* a teoriei maioresciene a culturii n-ar mai fi atât de vizibilă ca atunci când ar fi urmărită dintr-o perspectivă — în sens larg — structurală. Vom începe, prin urmare cu acel text unde Maiorescu se ridica la o privire în ansamblu: *În contra direcției de astăzi în cultura română*, din 1868, și-i vom urmări și prelungirile din studiul *Direcția nouă în poezia și proza română*, din 1871—1872. Abia după aceea vom completa ceea ce e de completat cu anumite articole și studii subsecvente.

Din felul în care își începe Maiorescu studiul *În contra direcției de astăzi în cultura română* se întrevede că specificările anterioare nu puteau fi nicidecum fortuite: „*Convorbirile literare* au publicat un șir de cercetări critice asupra lucrărilor mai însemnate prin care s-a caracterizat cultura română în timpul din urmă, asupra poeziei de salon și poeziei populare, asupra etimologismului d-lui Cipariu și Lepturarului d-lui Pumnul, asupra dreptului public al românilor după școala Barnuțiu și asupra limbei române în jurnalele din Austria" [2]. E vorba, prin urmare, de „curățirea" metodică a terenului, de vreme ce asemenea cercetări erau „critice" (și știm în ce măsură). Se vede dintr-o dată, așadar, că pentru Maiorescu activitatea critică nu era una spontană (efectuată fie și cu pricepere), ci lucidă prin excelență, vizând concomitent retrospectiva și perspectiva. Pe urmă, se poate înțelege că activitatea critică nu era un solilocviu, ci dialog, sensibilizare a cât mai multor conștiințe asupra problemelor puse în discuție, demers de încercat strateg în ale psihologiei colective a receptării. Într-un preambul succint, prin urmare, este implicată o accepție a conceptului de *critică* și a modurilor de a-l transforma în

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 399
[2] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, ed. cit., 1967, p. 145

instrument de acțiune eficientă asupra căreia nu credem că până în vremea de față ar fi ceva de zis.

După amintitele precizări liminare, Maiorescu ne spune că studiile sale critice „nu au rămas fără răspuns". Era un mod de a sugera că-și atinseseră ținta, turburând o parte a opiniei publice literare și mai larg culturale din toate ținuturile locuite de români. Numai că, avertizează Maiorescu, răspunsurile îi vizau persoana, nu obiecțiile propriu-zise ce adusese unora și altora. Iar asemenea procedee, străine de menirea criticii („căci ce are a face în asemenea discuții persoana...!") nu merită vreun răspuns, — „din respect pentru publicitate", decide rece Maiorescu, pedagogizându-și în acest mod strivitor confrații. Și pe urmă, cu nu știu ce inflexiune onctuos-amenințătoare în glas: „O excepție se poate admite numai în privința ultimului răspuns al *Transilvaniei*, fiindcă unele observări din el dau ocazie de a caracteriza întreaga cultură română din ziua de astăzi și, prin urmare, merită să fie relevate[1]. Imperturbabil, Maiorescu reproduce proverbul citat, din întâmpinare, de *Transilvania*, cum că „satul arde și baba se piaptănă" (altfel zicând — că, în condițiile asprei lupte contra apăsării habsburgo-nemțești, nu era loc pentru critica adusă foilor de peste munți în *Limba română în jurnalele din Asutria*), subliniind și ce „morală" fusese extrasă din asemenea proverb: „Acuma uită-te, acuma la anul 1868 și află d. T. Maiorescu timpul de a cere de la publiciștii de dincoace stil neted, gramatică, ortografie"[2]. Abia după ce reproduce și asemenea întâmpinare inabilă, Maiorescu schimbă tonul, făcând din indignarea sa un fel de *captatio benevolentiae* potrivită pentru cele ce avea de gând să spună: „Cine ne face aceste întâmpinări? Am înțelege când ele ne-ar veni de la *Albina*, *Federațiunea*, *Telegraful*, fiindcă acestea sunt foi mai ales politice, care în sprijinirea importantelor interese constituționale cărora sunt consacrate, se pot cel puțin scuza, dacă nu au avut destulă luare-aminte pentru limba în care scriu. Dar ca tocmai cele două foi literare, *Transilvania* și *Familia*, să aibă drept a ni le face, aceasta nu o putem primi. Este, din contra, caracteristic pentru starea în care a ajuns cultura noastră intelectuală, dacă organul oficial al asociațiunii transilvănene pentru literatura română și cultura poporului român — are — cum să o numim cu un termin parlamentar? — are inspirațiunea de a ne răspunde că este o «pieptănare de babă", dacă în anul 1868 îi cerem gramatică, stil și ortografie! Nu știm ce vor fi gândit membrii acelei asociațiuni la cetirea unui astfel de răspuns din partea reprezentantului d-lor. Noi însă ne-am pus următoarea întrebare: Dacă o foaie literară nu este în stare să scrie după gramatică, dacă se declară incapabilă de a avea ortografie și stil bun, atunci de unde a luat curajul de a se mai prezenta în arena publicității? Și ce folos își închipuiește că va putea produce prin lucrarea ei literară?"[3]

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, ed. cit., p. 145
[2] *Ibidem*, p. 146
[3] *Ibidem*

O asemenea punere la punct a celor ce mărturisesc singuri că nu păzesc cel puțin regulele ortografice nu mai putea fi clintită prin nimic și ar fi echivalat cu scoaterea celor două foi literare din „arena publicității". Dar un Maiorescu nu putea dori aceasta, ci numai îndreptarea lucrurilor. Fie și printr-un remediu forte, aplicându-l în așa chip încât *Transilvania* și *Familia* să nu se simtă mai vinovate decât erau, în contextul cultural generic al epocii, ci numai să se vadă obligate a reflecta — vrând-nevrând — că reprezintă „părți" distincte ale întinderii unui rău de proporții, în relație necesară cu alte asemenea „părți" (de pildă, deplorabila ținută a publicației *Săptămâna* de la Iași, pe care cei de la *Transilvania* o citaseră, crezând că prin asta se scuză, nu — cum va arăta Maiorescu în continuare — că se acuză și mai rău). Drept aceea, pe un indicibil ton de veselie sumbră, Maiorescu scuză el — în mod imprevizibil — ceea ce nimeni n-ar mai fi crezut că e posibil de scuzat. Și o face, cu stilul și compoziția sa de acum impecabile, într-un fel — am zice — „simfonic", enunțând, deodată cu asemenea „scuze" *sui generis*, „tema majoră" la capătul a ceea ce a fost până aici „uvertura". „Răspunsul neapărat la aceste neapărate întrebări aruncă o lumină așa de tristă asupra organului asociațiunii transilvane, pentru a nu mai vorbi de *Familia*, încât ne simțim provocați a căuta înșine împrejurările ușurătoare [„circumstanțele atenuante" — n.n.] care i-ar putea explica purtarea într-un mod mai puțin defavorabil și care i-ar lua o parte din răspunderea ce și-a atras-o. Asemenea împrejurări ușurătoare există, și datoria noastră este acum de a le pune în vederea cititorilor [...]. Vițiul radical în toată direcția de astăzi a culturei noastre este neadevărul pentru a nu întrebuința un cuvânt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public"[1].

O asemenea introducere în subiect, încărcată de atâtea semne premonitorii, sugerează cât de funcțională avea să fie — în prima ei formulare generică — teoria maioresciană a culturii. Iar după arătatul preambul, purcezând la caracterizarea de ansamblu a relelor stări de lucruri din acea vreme, Maiorescu vădește impresionanta capacitate de a integra fapte dintre cele mai rebarbative într-un amplu și — din punct de vedere logico-formal — impecabil *silogism*, arhitectonic vorbind. Îi vom urmări, de aceea, *premisa majoră*, pe cea *minoră*, precum și *concluzia*, presupunând mereu câtimea de „metaforic" ce intră în caracterizarea global—compozițională de „silogism" dată unei demonstrații înaintând prin seria — inevitabil restrânsă la proporțiile obișnuite — a silogismelor de aievea.

Totdeauna, în cadrul „silogismelor", *premisa majoră* implică o mare încărcătură teoretică, originală ori împrumutată, indicându-i-se izvorul (de e împrumutată) sau nu. Maiorescu nu simte îndemnul să citeze, — oricâte idei, principii, sugestii reținuse de la alții, în legătură cu ceea ce-l preocupa. E nevoie să ne întrebam de ce? Fiindcă ar fi fost grotesc s-o facă! În toiul unei bătălii, de ești

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, ed. cit., p. 146 — 147

la un post important de comandă (cum i se întâmplase lui Maiorescu să ajungă, numai în câțiva ani, în bătălia culturală a epocii), nu stai înconjurat de *Viețile paralele* ale lui Plutarh, *Asupra războiului galic* de Caesar, *Memoriile lui Napoleon* etc., etc., arătând prin citațiuni din asemenea opuri ce și cum trebuie făcut, precizând din care și după ce ediție ți-ai formulat opinia, îndemnul, porunca! Argumentezi laconic, dai comenzi cu repeziciune, după cum îți dictează mersul luptelor și gândul orientat spre eficiența rezultatelor. Așa și acum, când Maiorescu, având «Junimea» îndărătul său, izbea frontal într-o întreagă „direcție" de cultură pe care o socotea „veche", învechită încă de la constituirea ei. Nu era cazul să arate prin ce complicate periple învățase, în vremea studenției, de la Hegel și posthegelienii de stânga, să păzească oricând legile concordanței dintre „fond" și „formă". Nici să amintească preopinenților că la noi încă de pe la Costache Conachi ori Heliade Rădulescu, Asachi, Bariț, până la majoritatea patruzecioptiștilor și postpatruzecioptiștilor (Bălcescu, Mihail Kogălniceanu, B.P. Hasdeu, câți alții), asemenea idei despre concordanța dintre sensul și întruchiparea diferitelor ramuri de cultură, despre organizarea socială pluteau — cum se zice — „în aer". Ar fi trebuit cumva Maiorescu să aducă în sprijin chiar autoritatea părintelui său, Ion Maiorescu a cărui carieră didactică fusese grav periclitată pentru că într-o corespondență din Craiova către Bariț zisese că pe el nu-l înșeală „masca fără creieri", „forma din afară" — introdusă de se potrivește ori ba?

Iată în ce mod interesează problema „izvoarelor" în cazul anume al studiului *În contra direcției de astăzi în cultura română*, dar și, în genere, la un autor care zisese „că nu câte idei felurite ai adunat în memoria ta este lucrul cel mai important, ci importantă este legătura între idei" și „aplicabilitatea ei practică"[1].

În asemenea cazuri, fără a-și pierde însemnătatea lor, „punctele de plecare" nu trebuie suprasolicitate până într-atâta încât să obnubileze „punctele de sosire", rezultatele.

Formulată succint, premisa majoră a studiului *În contra direcției de astăzi în cultura română* apare deci așa: modernizarea unei culturi rămase în urmă nu se poate înfăptui, realmente, decât prin necesitatea adânc resimțită de către creatorii și receptorii ei de a introduce din țări avansate numai acele idei, probleme, forme de organizare, pentru care există toate garanțiile că răspund unor trebuințe reale; doar astfel tot ce va fi introdus din afară nu va fi resimțit ca un „corp străin" și respins, ci va putea fi adaptat, asimilat, dezvoltat pe măsura unor cerințe specifice a ceea ce Maiorescu numea „fundamentul dinăuntru". Conceptul acesta la care mereu se fac referiri în studiul de față, ca și în *Direcția nouă*, nu reprezintă ceea ce s-a înțeles de către tradiționaliști prin „moștenirea culturală", tezaurizată fără alegere și păstrată *tale quale* numai pentru că e „moștenire" de sorginte autohtonă. „Fundamentul dinăuntru" e, pentru Maiorescu, tradiția literară vie,

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, ed. 1967, p. 232, 223

dinamică, adaptându-se la noile trebuințe, restructurându-se pentru a le stimula, sau din pricină că e stimulată de ele a o face; iar de nu — eliberându-se de tot ce este inert. Distingerea aceasta (în pofida unei implicații stânjenitoare asupra căreia vom insista în alt context), e semnificativă pentru luciditatea cu care Maiorescu privea toate și plină de consecințe. Mai întâi, ea anihilează opiniile potrivit cărora marele constructor de cultură s-ar fi ridicat doar împotriva celor ce se aduceau pe vremea lui din afară — și numai pentru că i-ar fi repugnat caracterul lor „progresist". În al doilea rând, felul maiorescian de a concepe „fundamentul dinăuntru" anihilează și susținerile celor ce credeau ca el, teoreticianul cultural, disprețuind tradiția culturală autohtonă, era un „cosmopolit". De fapt, Maiorescu era de pe acum, așa cum va rămâne pâna la urmă, — pentru un *patriotism în marginile adevărului*, adică eficient, lucid. în stare de a se învedera prin călăuzirea României spre un progres al faptelor, nu al „vorbelor".

Să vedem cum își reprezintă lucrurile Maiorescu în continuare, prin *În contra direcției de astăzi în cultura română*. Pe dată ce intră în fondul chestiunii, teoreticianul, cu senzația că va dezvălui ceva de însemnătate capitală, adoptă — caz mai rar la el — un ton solemn, nu detașat-ironic (ca de obicei), cu valuri de mânie vaticinară: „Cufundată până la începutul secolului XIX în barbaria orientală, societatea română, pe la 1820, începu a se trezi din letargia ei, apucată poate de-abia atunci de mișcarea contagioasă prin care ideile Revoluțiunii franceze au străbătut până în extremitățile geografice ale Europei. Atrasă de lumină, junimea noastră întreprinse acea emigrare extraordinară spre fântânele științei din Franța și Germania, care până astăzi a mers tot crescând și care a dat mai ales României libere [nu în aceeași măsură și provinciilor românești atunci sub stăpâniri străine — n.n.] o parte din lustrul societăților străine"[1]. „Lustrul" societăților străine? Maiorescu enunțase precum se vede, printr-o repede aluzie, o idee principală a studiului: „Căci nepregătiți precum erau și sunt tinerii noștri, uimiți de fenomenele mărețe ale culturii moderne, ei se pătrunseră numai de efecte, dar nu pătrunseră până la cauze, văzură numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adânci, care au produs cu necesitate acele forme și fără a căror preexistență ele nici nu ar fi putut exista. Și astfel, mărginiți într-o superficialitate fatală, cu mintea și cu inima aprinse de un foc prea ușor, tinerii români se întorceau și se întorc în patria lor cu hotărârea de a imita și a reproduce aparențele culturii apusene, cu încrederea că în modul cel mai grăbit vor și realiza îndată literatura, știința, arta frumoasă și, mai întâi de toate, libertatea într-un stat modern. Și așa de des s-au repetit aceste iluzii juvenile, încât au produs acum o adevărată atmosferă intelectuală în societatea română, o direcție puternică, ce apucă cu tărie egală pe cei tineri și pe cei bătrâni, pe cei cari se duc spre a învăța și pe cei care s-au întors spre a aplica învățătura lor [...]. Avem de toate cu îmbelșugare — își închipuiesc ei — și când îi întrebi de literatură, îți citează cifra coloanelor înnegrite pe fiecare an cu litere

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 147

române și numărul tipografiilor din București, și când le vorbești de știință, îți arată societățile mai mult sau mai puțin academice și programele discursurilor ținute asupra problemelor celor mai grele ale inteligenței omenești; dacă te interesezi de arta frumoasă, te duc în muzee, în pinacoteci și gliptoteci, îți arată expoziția artiștilor în viață și se laudă cu numărul pânzelor spânzurate pe părete; și dacă, în fine, te îndoiești de libertate, îți prezintă hârtia pe care e tipărită constituțiunea română și îți citesc discursurile și circulările ultimului ministru care s-a întâmplat să fie la putere“[1].

Astfel schița Maiorescu „premisa majoră“ a demonstrației sale, oferind *diagnoza* stării în care considera că ajunsese cultura românească prin deceniul al șaptelea din veacul trecut. În continuare, nemilosul cenzor trecea de la demonstrația pur logică la deslușiri mai concrete și la exemplificările ce i se păreau cu deosebire izbitoare. Explicațiile privind stările de lucruri din cultura vremii sporesc prin considerente cauzale de psihologie colectivă. Se ivește și precizarea că acest studiu — *avertisment* și *chemare*, totodată — se adresează generațiilor tinere, subînțelegându-se că acestea n-ar fi contaminate iremediabil de spiritul ușuratic al celor din generațiile mai vârstnice, din „direcția veche“. Autorul recurge și la o altă noțiune-cheie, acea de „formă goală“, precum și la justificarea indirectă (nu și unilaterală) a „dacismului“.

Să trecem însă la expunerea „premisei minore“ a renumitului studiu, precum și la evidențierea „concluziei“, înainte de a face loc observațiilor critice posibile astăzi, după un secol de la publicarea lui. „Premisa minoră“, precum se știe, trebuie să fie verificarea unui adevăr general, de domeniul axiomaticului, printr-un adevăr particular. Ceea ce și face numaidecât Maiorescu, printr-o filipică de extraordinară vigoare și frumusețe: „Direcția falsă o dată croită, inteligența română a înaintat cu ușurință pe calea deschisă, și, cu același neadevăr înăuntru, și cu aceeași pretenție în afară, s-au imitat și s-au falsificat toate formele civilizațiunii moderne. Înainte de a avea partid politic, care să simtă trebuința unui organ, și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii și universități și am falsificat instrucțiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile școalelor, am făcut atenee române și asociațiuni de cultură și am depreciat spiritul de societăți literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate științifică originală, am făcut Societatea academică română, cu secțiunea filosofică, cu secțiunea istorico-arheologică și cu secțiunea științelor naturale, și am falsificat ideea academiei. Înainte de a avea artiștii trebuincioși, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut școala de bele-arte; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul național — și am depreciat și falsificat toate aceste forme

[1] *Op. cit.*, p. 147 — 148

române și numărul tipografiilor din București, și când le vorbești de știință, îți arată societățile mai mult sau mai puțin academice și programele discursurilor ținute asupra problemelor celor mai grele ale inteligenței omenești; dacă te interesezi de arta frumoasă, te duc în muzee, în pinacoteci și gliptoteci, îți arată expoziția artiștilor în viață și se laudă cu numărul pânzelor spânzurate pe părete; și dacă, în fine, te îndoiești de libertate, îți prezintă hârtia pe care e tipărită constituțiunea română și îți citesc discursurile și circulările ultimului ministru care s-a întâmplat să fie la putere“[1].

Astfel schița Maiorescu „premisa majoră“ a demonstrației sale, oferind *diagnoza* stării în care considera că ajunsese cultura românească prin deceniul al șaptelea din veacul trecut. În continuare, nemilosul cenzor trecea de la demonstrația pur logică la deslușiri mai concrete și la exemplificările ce i se păreau cu deosebire izbitoare. Explicațiile privind stările de lucruri din cultura vremii sporesc prin considerente cauzale de psihologie colectivă. Se ivește și precizarea că acest studiu — *avertisment* și *chemare*, totodată — se adresează generațiilor tinere, subînțelegându-se că acestea n-ar fi contaminate iremediabil de spiritul ușuratic al celor din generațiile mai vârstnice, din „direcția veche“. Autorul recurge și la o altă noțiune-cheie, acea de „formă goală“, precum și la justificarea indirectă (nu și unilaterală) a „dacismului“.

Să trecem însă la expunerea „premisei minore“ a renumitului studiu, precum și la evidențierea „concluziei“, înainte de a face loc observațiilor critice posibile astăzi, după un secol de la publicarea lui. „Premisa minoră“, precum se știe, trebuie să fie verificarea unui adevăr general, de domeniul axiomaticului, printr-un adevăr particular. Ceea ce și face numaidecât Maiorescu, printr-o filipică de extraordinară vigoare și frumusețe: „Direcția falsă o dată croită, inteligența română a înaintat cu ușurință pe calea deschisă, și, cu același neadevăr înăuntru, și cu aceeași pretenție în afară, s-au imitat și s-au falsificat toate formele civilizațiunii moderne. Înainte de a avea partid politic, care să simtă trebuința unui organ, și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii și universități și am falsificat instrucțiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile școalelor, am făcut atenee române și asociațiuni de cultură și am depreciat spiritul de societăți literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate științifică originală, am făcut Societatea academică română, cu secțiunea filosofică, cu secțiunea istorico-arheologică și cu secțiunea științelor naturale, și am falsificat ideea academiei. Înainte de a avea artiștii trebuincioși, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut școala de bele-arte; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul național — și am depreciat și falsificat toate aceste forme

[1] *Op. cit.*, p. 147 — 148

române și numărul tipografiilor din București, și când le vorbești de știință, îți arată societățile mai mult sau mai puțin academice și programele discursurilor ținute asupra problemelor celor mai grele ale inteligenței omenești; dacă te interesezi de arta frumoasă, te duc în muzee, în pinacoteci și gliptoteci, îți arată expoziția artiștilor în viață și se laudă cu numărul pânzelor spânzurate pe părete; și dacă, în fine, te îndoiești de libertate, îți prezintă hârtia pe care e tipărită constituțiunea română și îți citesc discursurile și circulările ultimului ministru care s-a întâmplat să fie la putere“[1].

Astfel schița Maiorescu „premisa majoră“ a demonstrației sale, oferind *diagnoza* stării în care considera că ajunsese cultura românească prin deceniul al șaptelea din veacul trecut. În continuare, nemilosul cenzor trecea de la demonstrația pur logică la deslușiri mai concrete și la exemplificările ce i se păreau cu deosebire izbitoare. Explicațiile privind stările de lucruri din cultura vremii sporesc prin considerente cauzale de psihologie colectivă. Se ivește și precizarea că acest studiu — *avertisment* și *chemare*, totodată — se adresează generațiilor tinere, subînțelegându-se că acestea n-ar fi contaminate iremediabil de spiritul ușuratic al celor din generațiile mai vârstnice, din „direcția veche“. Autorul recurge și la o altă noțiune-cheie, acea de „formă goală“, precum și la justificarea indirectă (nu și unilaterală) a „dacismului“.

Să trecem însă la expunerea „premisei minore“ a renumitului studiu, precum și la evidențierea „concluziei“, înainte de a face loc observațiilor critice posibile astăzi, după un secol de la publicarea lui. „Premisa minoră“, precum se știe, trebuie să fie verificarea unui adevăr general, de domeniul axiomaticului, printr-un adevăr particular. Ceea ce și face numaidecât Maiorescu, printr-o filipică de extraordinară vigoare și frumusețe: „Direcția falsă o dată croită, inteligența română a înaintat cu ușurință pe calea deschisă, și, cu același neadevăr înăuntru, și cu aceeași pretenție în afară, s-au imitat și s-au falsificat toate formele civilizațiunii moderne. Înainte de a avea partid politic, care să simtă trebuința unui organ, și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii și universități și am falsificat instrucțiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile școalelor, am făcut atenee române și asociațiuni de cultură și am depreciat spiritul de societăți literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate științifică originală, am făcut Societatea academică română, cu secțiunea filosofică, cu secțiunea istorico-arheologică și cu secțiunea științelor naturale, și am falsificat ideea academiei. Înainte de a avea artiștii trebuincioși, am făcut conservatorul de muzică; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut școala de bele-arte; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit, am fundat teatrul național — și am depreciat și falsificat toate aceste forme

[1] *Op. cit.*, p. 147 — 148

de cultură. În aparență, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală [...] Dar în realitate toate aceste sunt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adânc. Singura clasă reală la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința, sub care suspină și fantasmagoriile claselor superioare"[1].

Cine ar spune că această „premisă minoră" a studiului maiorescian de la 1868 era spre înjosirea, nu spre înălțarea națiunii? Mai ales că asemenea filipică aparține unui gânditor care de pe acum își învedera perfecta bună credință, — chiar dacă în unele privințe, datorită explicabilului „furror" al polemicii și complexității obiective a celor ce pusese în discuție, putea să formuleze și opinii eronate, să nuanțeze lucrurile insuficient.

Să vedem, prin urmare, dincolo de orice comentarii premature, care ar viza *fragmentul*, nu *ansamblul*, și „concluzia" amplului „silogism" reprezentat de studiul *În contra direcției de astăzi în cultura română:* „Ca să mai trăim în modul acesta este cu neputință. Plângerea poporului de jos și ridicolul plebei de sus au ajuns la culme. Pe de altă parte, prin înlesnirea comunicărilor, vine acum însăși cultura occidentală la noi, fiindcă noi nu am știut să mergem înaintea ei. Sub a ei lumină biruitoare va deveni manifest tot artificiul și toată caricatura „civilizațiunii" noastre, și formele deșerte cu care ne-am îngâmfat până acum își vor răzbuna atrăgând cu lăcomie fondul solid din inima străină. Mai este oare timp de scăpare? Mai este oare cu putință ca o energică reacțiune să se producă în capetele tinerimii române și, o dată cu disprețul neadevărului de până acum, să deștepte voința de a pune fundamentul adevărat acolo unde se află astăzi numai pretenții iluzorii? Poate soarta ne va acorda timp pentru această regenerare a spiritului public și, înainte de a lăsa să se strecoare în inimă nepăsarea de moarte, este încă de datoria fiecărei inteligențe ce vede pericolul de a se lupta până în ultimul moment în contra lui[2]."

Însă Maiorescu, gânditorul de un pragmatism ținut pururi sub reflectoarele principiilor, nu putea rămâne niciodată la concluzii pur generale, frumos exprimate. Astfel și acum. Reamintește, concretizând-o, o eroare de care mai fusese vorba în diferitele părți ale studiului, opunându-i ceea ce i se pare a fi o evidență de urmat fără abatere, iar apoi reamintește o a doua eroare, contrapunându-i adevărul ce crede că se impunea așa-zicând de la sine și pe care îl consideră încă mai important: „O primă greșală, de care trebuie astăzi ferită tinerimea noastră, este încurajarea blândă a mediocrităților. Cea mai rea poezie, proza cea mai lipsită de idei, discursul cel mai de pe deasupra — toate sunt primite cu laudă, sau cel puțin cu indulgență, sub cuvânt că «tot este ceva» și că are să devie mai bine. Așa zicem de 30 de ani și încurajăm la oameni nechemați și nealeși!"[3]. Formularea e —

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 150 — 151
[2] *Ibidem*, p. 152
[3] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 152

îndeosebi se termină — cam prea în *absolut*. Însă drept e să recunoaștem că într-altfel nu se prea pot semăna mari idealuri. Povața a doua, ivită parcă din curată exasperare, marchează o coliziune între principii și căile de a le transpune în viață, de care Maiorescu ori nu-și dă seama pentru moment, ori se folosește de ea înadins, ca de un procedeu polemico-retoric menit a smulge conștiințele unora și ale altora din amorțeală: „Al doilea adevăr, și cel mai însemnat, de care trebuie să ne pătrundem, este acesta: Forma fără fond nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimicește un mijloc puternic de cultură. Și, prin urmare, vom zice: este mai bine să nu facem o școală de loc decât să facem o școală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă de loc decât să o facem lipsită de arta frumoasă; mai bine să nu facem de loc statutele, organizarea, membrii onorari și neonorați ai unei asociațiuni decât să le facem fără ca spiritul propriu de asociere să se fi manifestat cu siguranță în persoanele ce o compun; mai bine sa nu facem de loc academii, cu secțiunile lor, cu ședințele solemne, cu discursurile de recepțiune, cu analele pentru elaborate decât să le facem toate aceste fără maturitatea științifică ce singură le dă rațiunea de a fi. Căci dacă facem altfel atunci producem un șir de forme ce sunt silite să existe un timp mai mult sau mai puțin lung fără fondul lor propriu“, iar asemenea forme „se discreditează cu totul în opinia publică și întârzie chiar fondul ce, neatârnat de ele, s-ar putea produce în viitor“[1].

Studiul se încheie sferic, prin întoarcerea în punctul de pornire, acum luminat altfel, după cele dezvăluite între timp: „Întorcându-ne de la aceste reflecții generale la punctul concret de unde am plecat, vedem cât de ușor ne putem explica acum purtarea foaiei *Transilvania* și a altor colege ale ei [...], cuprinse de amețeala formelor deșarte prin care se caracterizează așa-numita cultură română din ziua de astăzi. Ea [...] se miră cum de noi, în anul 1868, îi cerem fond pentru aceste forme, cerem limbă bună, ortografie, gramatică pentru o foaie literară și ne declară că nu are timp să se ocupe de asemenea «bagatele». Cum am zis, noi înțelegem și ne explicăm această purtare; dar tot așa de bine înțelegem datoria impusă junimii române de a osândi și de a părăsi o dată pentru totdeauna direcția acestor «anteluptători» ai națiunii“[2]. Maiorescu intuia precis de pe atunci, de pe la 1868, această situație particulară, implicând mari primejdii: „Mai este oare timp de scăpare? Mai este oare cu putință ca o energică reacțiune să se producă în capetele tinerimii române și, o dată cu disprețul neadevărului de până acum, să deștepte voința de a pune fundamentul adevărat acolo unde se află astăzi numai pretenții iluzorii?“[3]. Dacă ar fi crezut că nu mai este „cu putință“, criticul nici nu s-ar fi ostenit să întrebe. Gândind altfel, pronunțând între 1866 și 1869 filipică după filipică, Maiorescu — s-a putut verifica mai târziu — era pătruns de o rară luciditate, dar

---

[1] *Ibidem*, p. 152 — 153
[2] *Ibidem*, p. 153 — 154
[3] *Ibidem*, p. 151 — 152

și de o încredere neobișnuită printre contemporani în legătură cu ceea ce putea să aducă viitorul apropiat. Dovadă aproape stranie: ivirea în suită maiestoasă, de pe la 1870, a celor pe care acum îi numim „marii clasici" ai literaturii române, concomitent cu începerea punerii unui „fundament" trainic „dinăuntru" și în multe domenii ale științei, ale artei etc.

*

Firește, teoria maioresciană a culturii, în formularea ei de la 1868, nu e cazul să fie transformată într-o „dogmă", de vreme ce însuși autorul ei nu a considerat-o astfel. Verificându-i mereu implicațiile, gânditorul a corectat-o în unele privințe, mai târziu, a completat-o, a nuanțat-o, pe măsură ce intervenția unor inediți factori obiectivi, social-istorici, l-a determinat s-o facă.

Ce este, în esență, „indatabil" în această teorie, putând stimula oricând meditația rodnică, s-a văzut — fie și în parte. Ceea ce ni se pare „discutabil", depășit, vom încerca să arătăm acum. Maiorescu, deși manifesta atâta oroare față de „spiritul de sistem", nu poate evita în întregime la 1868 jocul frumos, dar riscant, al „sistematizării", de vreme ce se lasă în voia tentației de a formula un amplu „silogism" privitor la edificarea strict *rațională* a culturii românești moderne. Nu era acesta un mod de a înghesui în patul procustian al „formalizării" de natură abstract-logică și unele fapte menite a opune rezistență față de asemenea procedură? Încă de la ceea ce numeam „premisa majoră" a demonstrației, putem observa că astfel se petrec lucrurile într-o seamă de privințe. O principală imprecizie provine din accepția prea restrângătoare pe care Maiorescu o atribuie noțiunii de „fundament dinăuntru". Pentru teoretician, aceasta implică numai o maximă luciditate, spirit critic veșnic treaz, adică refuz categoric al tranzacției cu non-valorile, mare capacitate de muncă chibzuită în a primi, asimila, adopta numai cele ce — venind dinspre națiunile mai avansate — puteau să se potrivească cu firea, năzuințele, necesitățile imediate și de imediată perspectivă ale poporului nostru, în starea lui de pe la 1868. Aparent, impecabilă demonstrație! Însă „fundamentul dinăuntru" reprezenta în vederile lui Maiorescu numai — eventual — un infailibil *punct de sosire* al tradiției autohtone, nu *tradiția* însăși, multiseculară, cu infinite virtualități fecunde, pe care abia împrejurări neprielnice le-au putut împiedeca să se actualizeze. O excepție reține Maiorescu, restrânsă la sanificarea în anumite privințe a beletristicii: literatura populară. Încolo? Să vedem cum stau lucrurile, apelând și la scrieri nu numai învecinate în timp, ci și înrudite prin mai mult de o implicație cu *În contra direcției de astăzi în cultura română*.

Tot din 1868 e și cunoscutul studiu polemic numit *Contra școalei Barnuțiu*, în măsură să ne edifice pe o cale mai indirectă — dar nu mai puțin instructivă — asupra restrângătoarelor accepții pe care Maiorescu le atribuie noțiunii de „fundament dinăuntru". Dincolo de anacronismele, de tendențiozitățile, de orbirile partizane, dogmatice, pentru care cu o neîntrecută artă a polemicii le indica tânărul cugetător în cartea *Dereptulu publicu al românilorŭ* (1867) a venerabilului Simion

Bărnuțiu, studiul acesta era o probă că *realismul* prin luminos, nepedestru în sensul bine cântărit al cuvântului, nu e tot una cu *pragmatismul*, oricât de inteligent ar fi reprezentat acesta! Lui Maiorescu, luându-se cam prea docil după stările de fapt ivite în urma detronării lui Cuza, nu-i convine „republica", apără „monarhia constituțională" numai pentru că aceasta i se părea forma de guvernământ cea mai „în spiritul epocii" — nu *utopică*, precum o socotea pe cea „republicană". Și de ce toate acestea? Fiindcă teoreticianul gândea — univoc — precum că numai „fondul" palpabil poate înrâuri dezvoltarea într-un sens ori altul al „formelor", dar că reciproca, influența „formelor" (fie și noi, avansate) asupra „fondului" este exclusă în orice împrejurimi. Să nu se fi gândit Maiorescu și la rodul — cel puțin în unele cazuri — „catalitic" al unor *forme* înaintate de civilizație și cultură? Nu prea se pare. În același final al studiului despre școala lui Bărnuțiu, el are, o clipă, bănuiala funcției *stimulative* a „formelor" culturale si civilizatorice din țările avansate, atunci când opinează că: „Răul nostru este lipsa de activitate economică și lipsa de cunoștințe în poporul român", care s-ar putea înlătura învățând de la cei ce le au. Nu peste mult, Maiorescu schițează o formulare de reținut în privința a ceea ce se va numi ulterior *teoria specificului național:* «Naționalitatea», dacă acest cuvânt vrea să aibă un merit și o valoare, nu poate fi un pretext sub care să se ascundă lenea și barbaria, și ținta noastră în viitor nu este de a ne păstra numai limba și sângele și teritoriul brut, fără altă aspirație mai nobilă [...] Limba și sângele și teritoriul sunt elemente prețioase ca mijloc spre un scop mai înalt, și acest scop nu poate fi altul decât progresul civilizației omenești prin toleranță și știință, prin bunăstare materială și morală potrivită totdeauna cu gradul culturei unui popor" [1].

Studiul *Contra școalei Barnuțiu* e, precum se vede, un preludiu nemijlocit al vastei generalizări din *În contra direcției de astăzi în cultura română*. Iar din extrasele de mai sus s-a putut întrevedea că noțiunea de „fundament dinăuntru" se cristalizase de pe acum, chiar dacă nu pe de-a-ntregul în accepția pe care am indicat-o. Maiorescu abia dacă subînțelege vag, ici-colo că acest „fundament" poate fi sinteza contemporană, activă, a cât mai multor elemente viabile dintr-o lungă tradiție autohtonă. Îl concepe mai curând ca pe rezultatul unui rapid act de voință, în virtutea căruia românii puteau deveni dintr-o dată puși pe *fapte* nemaipomenite, *instruiți* tot așa, cu un nemaiîntâlnit *spirit critic* etc. Să fi subapreciat el rolul *experimentului*, al *practicii*, — treaptă de nesărit și în atâtea chipuri binepovățuitoare? Să nu fi distins între simptomatologia așa-numitelor „boli" vestind decrepitudinea și a „bolilor de creștere"? La 1868, teoreticianul culturii se pare că nesocotea toate acestea, din rațiuni polemice și de terapeutică forte.

Nu afirmă el, fără nici o distingere de nuanță, că tinerii români plecați la studiu în străinătate după 1820 *erau* și *sunt* „nepregătiți", „mărginiți într-o superficialitate fatală", „cu mintea și cu inima aprinse de un foc prea ușor"?

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 204, 205

Întrebarea ce se ivește numaidecât e: chiar toți „erau“ (inclusiv pe la 1868) astfel, — „superficiali“, „nepregătiți“, copleșiți de „iluzii juvenile“ etc? Kogălniceanu, Bălcescu, Ion Ghica și atâția alții se dovediseră plini de asemenea grele defecte? Se treziseră ei așa cam peste noapte, „apucați“ de „mișcarea contagioasă prin care ideile Revoluției franceze au străbătut până în extremitățile geografice ale Europei“? Se făcuseră „importatori“ docili, nelucizi, ai acestor „idei“, pătrunzându-se „numai de efecte“, dar nepătrunzând „până la cauze“? Să vedem, aproape la întâmplare, ce ar fi gândit, față cu asemenea categorice aserțiuni, Bălcescu; deschidem la studiul său *Mersul revoluției în istoria românilor* (1850) și începem a citi primul alineat: „Revoluția română de la 1848 n-a fost un fenomen [...] efemer, fără trecut și viitor, fără altă cauză decât voința întâmplătoare a unei minorități sau mișcarea generală europeană. Revoluția generală fu ocazia, iar nu cauza revoluției române. Cauza ei se pierde în zilele veacurilor. Uneltitorii ei sunt 18 veacuri de trude, suferințe și lucrare a poporului român asupra lui însuși“[1]. Și de ce n-am aminti, — așa cerând demonstrația, — câte ceva din vestitul *Cuvânt introductiv la cursul de istorie națională* (1843) al lui Mihail Kogălniceanu? Să se confunde patriotismul ardent de aici cu lipsa de „bun simț“ al cutăror perorații exaltate, proprii articolelor din *Adunarea Națională?* Să vedem: „Ce interes mare trebuie să aibă istoria națională pentru noi, îmi place a crede că și d-voastră o înțelegeți ca și mine. Ea ni arată întâmplările, faptele strămoșilor noștri, care prin moștenire sunt și a noastre [...] Domnilor, când aș fi așa de norocit să dezvoltez mai mult în inima d-voastră interesul pentru istoria patriei, m-aș făli că am sporit în d-voastră și iubirea către patrie, și că prin urmare am contribuit la păstrarea naționalității; căci, ce poate mai mult să ne-o păstreze, decât această istorie, care ni arată ce am fost, de unde am venit, ce suntem și, ca regula de trii, ni descopere și numărul necunoscut, ce avem să fim“[2].

Așadar: „nepregătiți“, plini de „iluzii juvenile“, capabili să vadă doar „efectele“, cu neputința de a pătrunde până la „cauze“, — un Bălcescu, un Kogălniceanu? Lucrurile stau altminteri: prin generalizare pripită, contrazisă atât de flagrant de scrieri cum sunt cele citate, Maiorescu transforma cel puțin în parte *premisa majoră* a silogisticei sale demonstrații din studiul de la 1868 într-o anume specie de sofism. Și cum o asemenea inadvertență iscă neajunsuri în suită, Maiorescu săvârșește și o a doua eroare (din cele mai importante), când, în concluzia studiului *În contra direcției de astăzi în cultura română*, zice că e mai bine „să nu facem o școală de loc decât sa facem o școală rea“, mai bine să nu se întemeieze pinacoteci, asociații literare ori culturale, Societatea academică etc., câtă vreme membrii acestora nu se dovedesc în stare pe dată să le asigure „rațiunea de a fi“. Dar nu e această judecată o ilustrare cum alta mai izbitoare nu poate fi a teoriei „cercului vicios“? De unde să scoți învățători și profesori buni pentru

---

[1] N. Bălcescu, *Scrieri alese*, București, Ed. Minerva, 1973, p. 102
[2] M. Kogălniceanu, *Tainele inimei. Scrieri alese*, București, Ed. Minerva, 1975, p. 198, 200

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI
LITERE

școli, dacă — așa „nepregătiți“ și cu „iluzii juvenile“ cum sunt! — nu trimiți, într-o perioadă de începuturi ale modernizării unei culturi, pe tineri să studieze în țări unde „modernizarea“ s-a și produs? De undeva, tot trebuia început, chiar dacă rezultatele nu s-au arătat dintr-o dată miraculoase. Gheorghe Lazăr, Ioan Maiorescu, Titu Maiorescu însuși studiaseră mai întâi în străinătate (uneori — „nepregătiți“ evident, cum singur Maiorescu notează în „*Jurnal*“ că i s-a întâmplat, când cu primul lui „răspuns“ în germană, la tablă, în anii de la „Theresianum“). Studiaseră acolo, deci, înainte de a veni în Valahia și a pregăti un profesor, un animator cultural de talia lui I. Heliade-Rădulescu, ori, în cazul lui Maiorescu, înainte de a da la Școala Normală din Iași peste un Creangă, făcând din el un incomparabil institutor. Petrache Poenaru, primul temeinic organizator al învățământului sătesc din Muntenia, studiase mai întâi la Paris. Adevărul e, prin urmare, că redutabilul adversar al „vechii“ direcții de cultură ce se înstăpânise pe atunci la noi, mai avea și el pe la 1868 câte ceva din ceea ce se cheamă „iluzie juvenilă“.

Mai târziu, Maiorescu a înlăturat pe nebăgate de seamă — întrucât îi era posibil — inadvertențele de la 1868. Cel mai notabil efort de acest gen, cu rezultate corespunzătoare, e din anii 1871—1872, când și-a publicat în *Convorbiri literare* studiul *Direcția nouă în poezia și proza română*. Lucrul era mai cu putință, pentru simplul motiv că nu exclusiva pornire *polemică* ce include o anume „orbire“ față de ceea ce susține „altera pars“), ci senzația de a fi părtaș și călăuzitor al unei acțiuni realmente constructive îl însuflețea acum pe Maiorescu. Cenaclul „Junimii“ se consolidase simțitor. Apăruse Eminescu și fusese resimțit de toți cei din cenaclu drept un magnific simbol al orientării tineretului dotat după idealurile de temeinicie, de respingere a imposturii, a „formelor goale“ împotriva cărora luaseră poziție Maiorescu și companionii săi inițiali. Își începuse activitatea specializată și mai larg culturală Al. Xenopol, proaspăt întors de la studii. Slavici, adus de către Eminescu în „Junimea“ și în paginile *Convorbirilor...*, apărea nu mai puțin ca un simbol al îndreptării pe o cale mai sănătoasă a treburilor culturale și în Transilvania. Alecsandri continua să sprijine în toate chipurile inițiativele „Junimii“, colaborările sale prestigioase la *Convorbiri literare* menținându-se constant. În viața politică, junimiștii începuseră a fi socotiți ca o forță de-acum de neignorat. Cum să nu fi jubilat în sine-și Maiorescu, începând studiul despre *Direcția nouă în poezia și proza română?* Reînnodând în alt mod firul cu cele dinainte, el ținea să se refere iarăși la cultură și la literatură: „Va avea România un viitor? Se mai află în poporul ei destulă putere primitivă pentru a ridica și a purta sarcina culturii? Căci cultura e o sarcină care cere și consumă neîntrerupt puterile vitale ale unei națiuni. Va putea să păsească în lucrarea pașnică pe aceeași cale pe care civilizația apuseană a adus atâta bine omenirii? O parte a răspunsului atârnă de la direcția spiritelor din societatea de astăzi, direcție a cărei manifestare este literatura în înțelesul cel mai larg al cuvântului“ [1].

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 157

După asemenea pregătire, menită a face mai de efect cele ce avea de gând să spună în continuare, Maiorescu precizează în felu-i decis de până atunci: „Pe când în lumea noastră politică neliniștea a ajuns la culme și totul pare întunecat în confuzia unor tendințe lipsite de princip, se dezvoltă alăturea cu acele mișcări nesănătoase o literatură încă june și în parte încă nerecunoscută, dar care, prin spiritul ei sigur și solid, ne dă primul element de speranță legitimă pentru viitor. Această speranță va deveni o realitate în proporția în care noua viață; pe de o parte, se va întări în cercul ei, iar pe de alta, va fi înțeleasă și primită de societatea română, mai ales de juna generație, în mijlocul căreia trăim“[1]. Iar după această pur teoretică punere a problemei: „Starea literaturei noastre și direcția spiritului public până la 1867 le-am analizat într-un șir de critice anterioare și le vom mai atinge în decursul cercetărilor de față. Din criticile științifice văzusem falsitatea și pretențiile necoapte ale istoricilor, filologilor și jurnaliștilor noștri în marea lor majoritate; din «critica poeziei» ne încredințasem de lipsa de valoare a celor mai mulți contemporani și urmași ai lui Alecsandri și Bolintineanu până la acel an. Din norocire, o reacție salutară a spiritului nostru literar se constată în producerile ultimilor patru ani. Noua direcție [prima dată folosea asemenea termen — n.n.], în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțământ natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național. Ne pare timpul venit de a atrage atenția publică asupră-i, și în paginile următoare ne încercăm a arunca o scurtă privire asupra câtorva reprezentanți ai acestui început de scăpare, ai acestei nașteri sau renașteri literare“[2]. Ceea ce urmează imediat în continuare, adică semnalarea reprezentanților „noii direcții“ și analiza producerilor acestora, cade în afara interesului nostru de moment, încât vom stărui acum doar asupra elementelor de „teorie a culturii“ din studiul *Direcția nouă în poezia și proza română*.

Însemnată, din punctul de vedere ce interesează acum, este îndeosebi partea a doua („Proza“) din studiul *Direcția nouă*... Acolo, printre considerațiile pozitive despre activitatea literaro-științifică a lui Odobescu, Strat, Slavici. Al Xenopol, Burlă, Iacob Negruzzi, Panu, Lambrior, P.P.Carp, T. Rosetti, Maiorescu nu uită obsesiva lui *Carthago delenda*. Iată un asemenea avertisment:

„Opinia ce o vedem altfel predominând în judecarea lucrurilor în ființă o întâlnim, firește, și în privința lucrurilor de înființat. Ne lipsește activitatea științifică cercetări originale în toate ramurile științei sau nu există de loc, sau sunt prea puține și prea puțin îndestulătoare. Dar îndeplinirea acestei lipse nu se poate improviza sau lua în antrepriză de comisii guvernamentale; din contră, toate mijloacele de care dispunem trebuiesc deocamdată concentrate la un învățământ mai elementar; școale mai multe și mai bune, profesori din ce în ce mai puțin

[1] *Ibidem*
[2] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 157 — 158

ignoranți, încetul cu încetul gustul științei deșteptat în tinerime, și apoi speranța că peste câteva generații va începe și o mică activitate științifică originală în mijlocul nostru“[1]. Iată „revizuirile“ maioresciene, efectuate pe nebăgate de seamă. Criticul nu mai zice acum, la 1872, ca la 1869 (în *Observări polemice*), că „începuturile“ trebuie să fie „mari“ în ceea ce privește *calitatea;* se mulțumește și cu o calitate *modestă*, dar purtând semnele „originalității“, ale lucrului de-sinestătător.

Ca o tranziție spre cea mai însemnată ameliorare a „teoriei culturii“, formulată cu mare ardoare polemică la 1868, Maiorescu face o precizare tranșantă, care „anteluptătorilor“ de pe atunci trebuie să le fi părut de o cutezanță cel puțin infatuată: „În contrastul arătat până aci se cuprinde cea mai lămurită explicare a direcției nouă în osebire de cea veche. Direcția veche a bărbaților noștri publici este mai mult îndreptată spre formele dinafară; direcția nouă și junǎ caută mai întâi de toate fundamentul dinlăuntru, și unde nu-l are și până când încă nu-l are, desprețuiește forma dinafară ca neadevărată și nedemnă“[2]. Prin urmare, ceea ce putea să apară la 1868 drept manifestare de reacționarism cultural se învederează acum, la 1872, drept un evoluționism precaut, dar de o mare fermitate în prudența lui, „în care pentru toate sferele dezvoltării noastre vom ști a-i trage consecințele practice“[3]. Iar după ce invocă și alte exemple despre felul cum tot el, în studiul *Limba română în jurnalele din Austria,* Al Xenopol (într-o dizertației din *Convorbiri...* asupra „culturii naționale“), alți junimiști au apărat nedesmințit „ideea naționalității“, Maiorescu mai dă fantasticul amănunt cum că: „numai din lunile iunie, iulie și august 1871 aveam înainte-ne 86 numere de jurnale române pline de insulte la adresa noastră ca pretinși cosmopoliți“[4].

Trecând la contraatac, Maiorescu începe cu un „dar“, cu mereu același *distinguo* pe care improvizatorii culturali îl simțiseră repede drept principala primejdie pe care o reprezenta pentru ei „criticismul“ junimist: „Este dar dovedit că societatea «Junimea» din Iași nu e cosmopolită, că în Convorbirile literare s-a susținut totdeauna naționalismul [cu sensul de „patriotism“ luminat, fără îngustimi xenofobe — *n.n.*] de către fiecare din noi, dar — ce e drept — nu ca pretext pentru a ascunde sub drapelul și sub strigătul lui «Ștefan cel Mare» și «Mihai Viteazul» toate mizeriile și cruditățile celor nechemați și nealeși, ci ca punct de pornire pentru o dezoltare mai energică și mai conștiențioasă a activității literare și științifice în mijlocul poporului român“[5]. Iar de aici înainte, într-o neîntreruptă canonadă contra celor ce pozau în „victime“ ale junimiștilor: „Cauza deplângerii este alta. Este simțirea însemnătății ce o are critica în orice manifestare a vieții publice și părerea de rău că juna noastră direcție a fost lipsită de un asemenea

[1] *Ibidem*, p. 183
[2] *Ibidem*, p. 185
[3] *Ibidem*, p. 195 — 196
[4] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 197
[5] *Ibidem*, p. 197

control, fie cât de aspru, numai să fi fost adevărat. O mie de insulte și de calomnii am primit, dar o mie de insulte nu fac încă o singură critică, și o singură critică încă nu am primit.

Bărbații pe care din copilărie eram obișnuiți a-i admira în fruntea mișcării noastre naționale, în loc de a fi venit, cu experiența și maturitatea ce-o aveau, să lumineze și să modereze cu bunăvoință aspirările cele nouă, par a fi privit viața publică a poporului român ca o stăpânire exclusivă a lor, și astfel, uitându-și demnitatea vârstei, au început a se purta în contră-ne în modul dovedit mai sus prin atâtea exemple neplăcute". În continuare, sincera mâhnire dojenitoare face loc tonului de implacabilă mânie al lui Cato Censorul: „Din vina lor viața noastră publică a ajuns astăzi într-atât încât deziluzionarea a devenit semnul de recunoaștere pentru oamenii de buna-credință. Din vina lor junimea este osândită să-și caute singură calea viitorului: în combinare nefirească, ea trebuie să împreune energia vârstei sale cu prudența altei vârste și bătrână înaintea vremii, să ia asupră-și sarcina îndoită ce un timp mai fericit o împarte între deosebite generații. Ne lipsește însoțirea celor bătrâni întru căutarea adevărului, ne lipsește controlul experienței și critica oamenilor mai maturi. Cine însă fără critică poate păși cu siguranță? Și de când lipsa de combatere leală nu ar fi fost primejdioasă? Curat îți este focul ce-l aduci pe altar; va fi însă curată și flacăra — aceasta numai urma o poate alege, urma pe care o așteptați lucrând deocamdată cu inima împărțită între încredere și îndoială"[1]. Să mai spună cineva că la noi n-au existat acerbe — și dealtminteri, în firea lucrurilor — „querelles des anciens et des modernes"!.

Teoria culturii, domeniu în care Maiorescu s-a dovedit a fi un *magistru* de primul rang al secolului care a trecut și un *contemporan* pentru orice generație lucidă din secolul nostru, a continuat a fi dezvoltată — când și unde se impunea — în numeroase scrieri de după 1872: *Beția de cuvinte* în *Revista Contimporană*, *Răspunsurile Revistei Contimporane* (1873), *Literatura română și străinătatea* (1883), *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare* (1883), *Poeți și critici* (1886), *Oratori, retori și limbuți* (1902) ș.a. A insista asupra finelor nuanțări, a întregirilor câte ar fi de luat în discuție, pornind de la studiile și eseurile amintite, ar depăși obiectivele urmărite aici. De aceea, vom mai stărui numai în două privințe. Una vizează cea mai importantă (deși iarăși tacită) „revizuire" pe care gânditorul a găsit cu cale s-o efectueze, în raport cu unele susțineri cam pripite (ori insuficient de clare) din studiul de la 1868, *În contra direcției de astăzi în cultura română*. Cealaltă nu mai constituie o „revizuire", ci proclamarea unui principiu (am zice) de „autoreglare cibernetică" în materie de construcție culturală.

Prima distingere (și „revizuire") o aflăm în pateticele, profund-gânditele două pagini cu care se încheie studiul *Direcția nouă în poezia și proza română*. Pentru miezul lor pururi viu, în raport cu dificultățile rezultate dintr-un destin istoric (și cultural) al unui popor aflat în toate sensurile „la răspântii", vom cita din aceste pagini: „Terminând această expunere, sperăm că prin ea se va fi lămurit mai bine deosebirea între ceea ce s-a numit direcția nouă și între direcția cea veche.

---

[1] *Ibidem*, p. 200

A explica această deosebire ne-a părut o temă foarte însemnată. Căci poziția morală în care se află poporul român este poate unică în istorie, cât pentru greutatea ei și cere mai multă luare aminte asupra mișcării lui literare, ca una ce este oglinda acelei poziții [...]". Îndemnul final este de un patetism sobru, controlat de luciditatea maioresciană inflexibilă: „Timpul dezvoltării ne este luat, și tema cea mare este de-a-l înlocui prin îndoită energie. Tot ce astăzie este formă goală în mișcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simțită, și fiindcă am introdus un grad prea înalt din viața dinafară a statelor europene, trebuie să înălțăm poporul nostru din toate puterile până la înțelegerea acelui grad și a unei organizări politice potrivită cu el [...] Aci însă este greutatea! A vota, a guverna, a scrie jurnale, a ține prelecții necontrolate, a fi membru de academii și profesor de universitate, această formă a culturii apusene convine anteluptătorilor noștri mai ales când forma se întâlnește și cu un $ corespunzător din bugetul statului. Dar a îndeplini cu aceeași seriozitate sarcina ei intelectuală, aceasta nu le convine [...]. Nu e cu putință ca un popor să se bucure de formele din afară ale unei culturi mai înalte și să urmeze totodată înlăuntru apucăturile barbariei. Și fiindcă a da înapoi e cu neputință; nouă nu ne rămâne pentru existența noastră națională altă alternativă decât de a cere de la clasele noastre culte atâta conștiință câtă trebuie să o aibă și atâta știință câtă pot avea. Iacă pentru ce lupta neîmpăcată în contra ignoranței pretențioase și a neadevărului ne-a părut cea dintâi datorie și pentru ce nu am putut primi punctul de vedere al acelora care sunt deprinși cu o privire mai blândă și se mulțumesc cu o lungă așteptare a îndreptării în viitor. Românii, anticipând formele unei culturi prea înalte, au pierdut dreptul de a comite greșeli nepedepsite și, depărtați de starea mai normală a dezvoltărilor treptate, pentru noi etatea de aur a patriarhalismului literar și științific a dispărut. Critica, fie și amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susținerii și propășirii noastre și cu orice jertfe și în mijlocul a oricâtor ruine trebuie împlântat semnul adevărului"[1].

Stranie situație! Maiorescu — „idealistul", „conservatorul" — și cum i s-a mai zis în anumite perioade — preconizează ca unei „revoluții" în multe privințe formale să-i urmeze fără vreo primejdioasă întârziere o revoluție reală. E cu neputință a da înapoi, raționează teoreticianul, cu un „realism" în care chibzuința calmă viza drumurile viitorului — până departe.

V. ESTETICIANUL, CRITICUL LITERAR, POLEMISTUL

O înglobare, sub semnul aceluiași titlu, a unor activități ori aspecte atât de diferite prin natura lor ca *estetica* și *critica literară*, apoi *ținuta polemică* ar putea să se creadă că provine dintr-o confuzie. Însă nu e de loc așa. „Teoria culturii",

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, p. 211 — 213

precum și ceea ce vom vedea că reprezintă o iscusită „pedagogie literară" în scrierile mentorului „Junimii", puteau fi așezate în egală măsură sub asemenea titlu înglobator. Iar aceasta, nu din comode rațiuni de juxtapunere, ci fiindcă domeniile respective de activitate constituie laturile inseparabile ale aceluiași proces de intelecțiune. Sunt (în terminologia de astăzi) *structuri* de arie variabilă, „integrate", *relaționate* indestructibil — în accepția maioresciană din *Das Verhältnis* și din *Einiges philosophische...*

Pentru că evidențele acestea-s de multe feluri, le vom releva aici pe cele mai de seamă. Un „precursor" introduce un element de *ruptură* prin întregul sens al activității lui. Își construiește — precum se exprima Théophile Gautier despre Baudelaire — un soi de „Kamciatkă" bizară. Împins de vocație, cum opina la rându-i Sainte-Beuve, de faptul că s-a ivit într-un moment când „toate lanurile fuseseră secerate", trebuie să însămânțeze el altele noi, să zămislească ceva ce n-a mai fost. Un „sintetizator" fortifică elementul de *continuitate* în direcția supremelor împliniri, fiind prin aceasta mereu pe „firul apei", al marilor deveniri, al acumulărilor devenite îndestulătoare spre a impune „saltul", *secerarea lanurilor*. Încât, care din cei doi e mai „structurat" (până la aparenta stare de sincretism), oricine poate întrevedea. „Precursorul" e constrâns mereu să emită noi ipoteze de lucru (*modelul* subiectiv al viitoarelor *structuri* obiective pe care el, primul, le întrezărește). Ipotezele îi sunt rodnice — uneori, abstruse, paradoxale — alteori. Iar emițătorul acestora a ținut să identifice pe baza lor, dar și prin simpla intuiție, elementele mai mult sau mai puțin fragmentare, mai mult sau mai puțin disparate, ale *structurii* în curs de configurare. „Sintetizatorul", dacă are într-adevăr o astfel de vocație, *vede* din perspectiva momentului său istoric „întregul" aproape gata configurat, intervine energic în direcția deplinei lui *structurări* și, concomitent, îl face inteligibil tuturor cu limpezimea, cu siguranța aceea liniștită pe care lui Maiorescu i le surprindem aproape peste tot, dar mai cu seamă în eseul numit *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare* (1883). Să ne mai mirăm, atunci, că precursorii romantismului german au dat mișcării lor atât de potrivitul nume de „Sturm und Drang", iar lui Goethe a trebuit să i se spună până la urmă (ca și lui Maiorescu al nostru, de altfel) „olimpianul"? Precursorii sunt — în măsuri variabile — „haotici" (parc-ar fi de pe vremea lui Cronos); sintetizatorii sunt „cosmotici", ambianță lor având atributele Olimpului.

Iată, credem, suficiente rațiuni pentru a nu despica — așa cum uneori s-a făcut, — pe Maiorescu — *esteticianul, criticul literar, polemistul*, în părți fără posibilitatea de a mai fi relaționate ca și în starea lor de aievea. După cum se întâmplă de obicei în astfel de cazuri, „estetica" lui Maiorescu e măsurată cu cotul marilor sisteme *pur teoretice*. „Critica" maioresciană e delimitată cu ajutorul centimetrului „de precizie" al așa-numitei critici „analitice" din vremurile mai noi, specializate *cu metodă* (mai bine-zis — cu inflație de metode aparținând modei), însă foarte rar și cu o eficiență pe măsura celei scontate. „Spiritul" și

„arta“ polemică proprii mentorului „Junimii“ sunt rubricate când drept „criticism“ (în sensul peiorativ, „nihilist“), când ca un semn de uscăciune sufletească, de carență a generozității. Aceasta, în pofida evidenței că e în condiția intrinsecă a criticii să-și promoveze adevărurile prin înlăturarea pur intelectivă, urbană (evitâmd zoologicul atac „ad hominem“), a vetustăților ce le barează drumul. Prea adeseori, în raportul *critică de vocație — spirit polemic,* se uită atât de potrivita aluzie privind lancea lui Achilleus, care vulnera cu un țăiș al ei, dau cu celălalt vindeca.

Însă ce rezultă din toate acestea? Fie o continuare a obiecțiilor gheriste de pe vremuri, în partea lor nefecundă, fie apologii bine intenționate, dar adeseori fanteziste, menite să anuleze inanitatea amintitelor obiecții cu răspunsuri ce nu pot convinge. Un exemplu va fi, credem, edificator. În studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867,* Maiorescu zicea apăsat — în încheierea părții dintâi, privitoare la cerințele „condiției materiale“ a poeziei: „Sperăm că din opoziția frapantă între exemplele din urmă și între poeziile citate mai nainte cetitorul va fi simțit deosebirea radicală ce desparte poezia de proză; [...] După măsura acestor cerințe se dovedește apoi adevăratul poet, și se deosebește chiar și în privința cuvintelor literatura clasică de literatura decadenței. Dar, după cum am văzut, de aceste considerări mai înalte nu s-a tratat în paginile precedente, și nici nu credem oportun a se trata în literatura noastră, prea tânără încă pentru o estetică mai rafinată. Pentru noi a fost prima necesitate: a marca în mod demonstrativ linia de separare între poezie și celelalte genuri literare, pentru ca cel puțin pe această cale să se lățească în juna generație un simțământ mai just despre primele elemente ale artei poetice“[1].

Ce vor să însemneze toate acestea? Că fără vorbe mari, sisteme ambițioase, erudiție nelalocul ei, „antropologia în acțiune“ — generatoare a inițiativelor maioresciene de o viață întreagă — funcționează plenitudinar de pe acum. Că, drept consecință a acesteia, estetica lui Maiorescu are de la început și în mod deliberat un caracter „practic“, nu unul teoretic. Iar linia principală de demarcație a esteticilor practice de cele teoretice nu consistă în caracterul aplicativ, adică strâns legat de „concretul“ artei, al celor dintâi, spre deosebire de inevitabilul caracter mult mai „abstract“ al celor din urmă? Altă consecință: esteticile teoretice sunt prin firea lucrurilor „sistematice“ în chip manifest, în vreme ce esteticile practice, în cazul când reprezintă emanația unei minți eminente, au și ele un caracter „sistematic“, numai că suplu, adaptându-se cu iscusință concretului plin de neprevăzut al artei vii, al devenirii ei de aievea. Prezintă, adică, un caracter sistematic în chip mai adesea latent, coerența lor fiind posibil de întrevăzut numai urmărindu-le până în „structura“ de adâncime. Or, tocmai acesta e cazul esteticii maioresciene, considerată în întregime, nu doar prin ceea ce a constituit debutul ei (și veritabilul act de naștere al întregii estetici românești), adică prin studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867.*

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 31

Și încă o distingere: fiind strâns legată de concretul artei, nu e cu necesitate estetică maioresciană și o *critică literară* de ținută remarcabilă? Fără îndoială, în sensul că e orientată la tot pasul de „principii“ deduse nu atât din vreo doctrină, ci din studiul marilor opere literare antice și moderne. Dealtfel, care estetică, oricât de „teoretică“, nu trebuie să recurgă — fie și din loc în loc — la exemplificări, efectuate vrând-nevrând cu arsenalul investigativ al criticii literare, de artă etc? Deși refuză aceasta, aerul rarefiat al abstracțiunilor ei o fac greu suportabilă, așa cum toți știm cu ce sentiment se studiază vechile estetici metafizice, oricât de prestigioase fie. Esteticile mai practice (a lui Schopenhauer, a lui Bergson, într-o măsură a lui Croce etc.), sau deliberat practice (cazul esteticii maioresciene, în anumite limite — al *Dramaturgiei din Hamburg* de Lessing etc.) sunt înviorătoare prin caracterul lor mai „deschis“, mai nemanifest-sistematic, prin câtimea de „concret“ ce le îngemănează cu critica literară nemeșteșugărește înțeleasă. Pe o față a lor, acestea reprezintă chiar o astfel de critică literară. Iar o asemenea ipostază de critică a literaturii sau artelor, armată la tot pasul de principii cu rost, *funcționale*, urmând adică un drum solar, nu de cârtiță, e de o actualitate inalterabilă.

Din asemenea considerații-preambul rezultă câteva încheieri de metodologie a cercetării poate nu cu totul lipsite de interes. Într-o estetică de ținută prin definiție teoretică, problema „originalității“ dobândește un caracter așa-zicând „intrinsec“. Iar astfel fiind, și problema „izvoarelor“ devine de neocolit. Are izvoare multe? Au fost ele doar parafrazate cu mai mult sau mai puțin meșteșug? Au fost modificate, dezvoltate? În ce măsură? Dar într-o estetică prin excelență practică, așa cum e cea a lui Maiorescu? Aici, cearta „izvoriștilor“, devine aproape fără sens. A pornit Maiorescu de la Herbart? De la Hegel? De la Vischer? De la Lessing? Chiar și de la considerațiile estetice ale lui Poe? A avut în vedere — direct, sau prin intermediarii moderni — pe Aristotel, pe Cicero, pe Quintilian? Dar pe doctrina lui Schopenhauer întru cât s-a întemeiat? Asemenea înfricoșate probleme, cu care erudiții ne rețin atenția de vreun veac, au însemnătate scăzută într-o estetică practică, unde nici *caracterul intrinsec*, nici *punctele de plecare* nu decid asupra originalității, ci numai *rezultatele*. Și, pe urmă, cum să decizi peremptoriu între eventualele puncte de pornire din Herbart, Hegel, Schopenhauer, când — ca și în cazul lui Eminescu — toți acești filosofi și esteticieni își au izvorul declarat în Kant, așa încât postulatele lor consună, în mai mult de o privință, numai dezvoltările date acestora deosebindu-se — mai *în spiritul*, mai *în litera* lor?! Oricum ar fi, fără gândul de a minimaliza osârdia *izvoriștilor*, gândim că savantele — și prin sine, *interesantele* — lor disocieri nu-s de natură a duce la vreo convingere fermă, de certă utilitate, raportate la capacitatea de *asimilare* a lui Maiorescu. S-a tot zis că el este „eclectic“ în *punctele de plecare*. Și ce „vină“ poate fi în asta? Există „eclectism“ și „eclectism“: unul e al celor fără chemare, al compilatorilor, al pastișorilor, — celălalt e al spiritelor ce cuprind mult, „aleg grâul de neghină“ cu incomparabilă răbdare și pricepere, iar numai astfel se dovedesc în stare de a pregăti

„recolte“ corespunzătoare în ceea ce privește belșugul și puritatea. Așadar: fie și „electic“, în punctele sale de plecare, Maiorescu nu mai seamănă cu nimeni în punctele lui de sosire — în *estetica*, în *critica* sa, în modul lor *fecund-polemic* de constituire și afirmare. Principiile reținute de la filosofii și esteticienii antici, de la Kant și descendenții acestuia din cadrul filosofiei clasice germane, confruntate cu pozitivismul lui Auguste Comte, cu scepcitismul pozitivist al lui Herbert Spencer, — Maiorescu le mânuiește în deplină libertate, amintindu-și-le *când* și *cum* trebuie, în funcție de realitățile general-spirituale, cele mai specific culturale, și îndeosebi, cele literare (în sens larg) ale patriei sale. Îl vom urmări în consecință, pe Maiorescu în *rezultatele* de ordin practic ale esteticii, criticii sale literare, modului polemic al acestora de a se constitui, neignorând „izvoarele“ numai unde este posibil (cu, adică, un grad urcat de certitudine) și de dorit. Caracterul accentuat „practic“ al esteticii lui Maiorescu, precum și cel nu mai puțin accentuat „teoretic“ al criticii lui, se leagă prin nenumărate fire de meliorista sa „teorie a culturii“, care țintea spre o dezvoltare a *fundamentului dinăuntru* în stare să dea sens și utilitate „formelor goale“ introduse din afară. Cum era cu putință aceasta, potrivit vederilor lui Maiorescu? Prin a nu trage automat o linie despărțitoare între intenții și rezultate, fiindcă marile confuzii între valori — semn caracteristic al timpului său, aprecia cugetătorul — îndeosebi astfel se iscă. Voim o „literatură clasică“ (în sensul exemplar al termenului), nu una a „decadenței“. — Să nu uităm o clipă, demonstra el neobosit, în studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, că literatura, fiind una dintre cele mai de seamă și mai dificile dintre arte, nu este indiferentă față de ceea ce li-i propriu și științelor, filosofiei, — adică față de adevăr; numai că „adevărul“ în literatură poate avea consistență, eficiență, abia și întru cât stă sub semnul „frumosului“. Este de neiertat să uităm, releva Maiorescu, în studiul *Comediile d-lui I.L. Caragiale* (1885), că literatura, ca orice îndeletnicire spirituală autentic umană, nu poate rămâne nepăsătoare nici față de ceea ce semnifică pentru oameni *binele;* numai că ea nu are alt mod de a-l înfăptui decât tot de pe tărâmul și cu mijloacele specifice „frumosului“. E o eroare cu urmări incalculabile, subînțelegerea esteticianului-critic în studiu*l Eminescu și poeziile lui* (1889), să credem că „frumosul“ poate fi zămislit de oricine, prin deprindere; operele frumoase nu pot fi decât apanajul exclusiv al oamenilor pe care natura i-a prevăzut cu o sumă de însușiri cărora nu li se poate substitui nimic și care nu pot scădea sub nivelul talentului, dar pot urca — între altele, prin munca gigantică — până la treapta a ceea ce numim geniu. Și nu e o greșeală tot atât de gravă, sublinia malițios Maiorescu în studiul *Poeți și critici* (1886), să credem că legitimarea fără fluctuații subiectiviste a „frumosului“ e posibilă în absența unui talent de o structură cu totul particulară, hărăzit celor numiți îndeobște critici“?

Ca și în cazul teoriei culturii, nu poate fi vorba, așadar, în estetica, necum în critica literară maioresciană, de vreo „autonomizare“ a valorilor, — cum s-a zis, — ci numai de stabilirea *locului* și *rostului* lor specific în marele ansamblu

integrator pe care îl numim „cultură". Aceasta, tocmai spre a transforma fără erori notabile în *realități*, în bunuri spirituale cu eficiență obiectivă, socială, *posibilitățile* temeinic meditate. Maiorescu, în privința aceasta, e cât se poate de explicit în studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867:* „Să nu uităm că în poeții cei mari, a căror chemare poetică este mai presus de contestáre, în Corneille, Racine, Shakespeare, Goethe, nu se află nici un vers de politică [politică *ad-hoc* — *n.n.*] sau de teorii serioase [adică tot *ad-hoc* — *n.n.*] asupra științelor. Nu că poezia ar fi nedemnă de reflecția științifică sau reflecția științifică nedemnă de poezie: dar aceste sfere provin din operațiuni așa de radical deosebite ale minții omenești, încât confundarea lor este cu neputință, și anume cu neputință într-o stare sănătoasă a literaturei. Unde se întâmplă este un simptom rău nu numai pentru literatură, ci și pentru viața publică. Căci necunoștința deosebirii sferelor în literatură merge paralel cu ignorarea competinței autorităților în stat, și când se introduc reflecțiile politice [de politică practică — *n.n.*] în poezie se introduc și fantazii poetice în politică — două confuzii între care este greu de hotărât care este mai primejdioasă"[1]. Se putea, în starea de atunci, o mai explicită și utilă combatere a „relelor simptome" în ceea ce Maiorescu însuși numește „viața publică"?

O radicalizare a disocierii valorilor, determinată de rațiuni polemice și subtil „pedagogice", adică spre a li se lua mai temeinic în considerare *specificul*, există, ca în pasajul citat, în totalitatea reflecțiilor maioresciene cu privire la estetică. Însă nedumeririle, rezervele iscate de asemenea „radicalizare" e de mirat, totuși, că au mers până la a determina etichetarea lui Maiorescu drept campion al așa-numitei teorii a „artei pentru artă". Vom reveni asupra a tot ce poate stârni îndoieli și rezerve în această privință, din perspectiva de azi; însă nu denaturând asemenea aspecte, prin urâtul procedeu al desprinderii din context.

Fiindcă înrâurirea ei în gândirea estetică românească a fost minimală, nu vom mai face aici referiri la *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, din 1860. Mai potrivit e să pornim de la *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, unde, desfăcându-se în esență de orice tiranie a punctelor de plecare herbartiene ori hegeliene, Maiorescu începe a deveni *el însuși*. Esteticianul și arată că ajunsese conștient de aceasta, când zice (autodefinindu-se indirect): „Dacă este greu și de multe ori imposibil a analiza natura pozitivă a cerințelor poetice, este din contră mai ușor și mai sigur a arăta ceea ce este oprit în poezie, și aci estetica practică își îndeplinește misiunea ei cea mai folositoare"[2]. A vorbi despre estetica practică într-o lucrare ce se intitulează „cercetare critică" — ce probă mai concludentă poate fi în privința îngemănării lor fecunde? Încât, fapt paradoxal, Maiorescu — aprigul delimitator al tărâmului și funcției valorilor — înțelege că nu poate face decât printr-o „sincretizare" aparte a esteticii și criticii, — a domeniilor, îndeosebi a mijloacelor de investigație ale acestora.

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 69
[2] *Ibidem*, p. 53

La prima vedere, procedarea, obiectivele sunt derutante și de aceea, poate textul maiorescian cel mai expus unei foarte problematice receptări ni se pare a fi *O cercetare asupra poeziei române de la 1867*. Deși e greu să se mai nege că el constituie piatra de temelie a esteticii și — am sugerat în ce mod — a criticii românești moderne, se observă nu o dată înclinarea de a-i împuțina semnificațiile, sau de a-i concede o însemnătate aproape numai de ordin „istorico-literar", — *datată*. Argumentele sunt felurite și bizare. Pentru un număr de „maiorescologi" par să conteze enorm încercări anterioare de ale lui Heliade, Bolliac, Alecu Russo, Radu Ionescu, B.P. Hasdeu, care nu-s de dat uitării, firește, dar — arătam încă în *Introducerea* acestei scrieri — au statut de *precursorat*. *Acumulările* — reamintim — nu-s de minimalizat; însă nici nu e cu putință a fi substituite *cristalizărilor*.

Cel mai expeditiv mod de subapreciere s-a dovedit a fi al celor ce s-au luat după o precizare târzie a lui Maiorescu, după care *Cercetarea critică...* de la 1867 ar fi fost „elementară", „didactică". Însă criticul mai zisese — în *Prefață la ediția de la 1892* — că studiul scris cu douăzeci și cinci de ani în urmă poate rămâne „numai ca un indicator pentru distanța străbătută pe calea evoluțiunii de progres"[1]. Un „indicator"? Admițând fie și asemenea denumire, dată de autorul însuși, astăzi știm că nu doar în lucrările spiritului, ci și în ordinea mai empirică (să zicem, „turistică") a lucrurilor există *indicatoare* pe care timpul le șterge repede, fără urmă. Dar există și din acelea menite a trăi cât și pietrele megalitice, dobândind — în raport cu vechimea și trăinicia lor — caracter de „hieroglife", pe care nu oricine le poate descifra. O asemenea *piatră megalitică* pentru estetica, pentru critica noastră, e studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*.

Și aici, ca în orice lucrare mai deosebită a spiritului, există aspecte *databile* ce urmau a fi receptate — bine, rău — doar de contemporanii nemijlociți. Însă ele coexistă cu (și uneori *ascund*) o infinitudine de aspecte *nedatabile*. Putem aproxima altfel decât până acum semnificațiile, valoarea *Cercetării critice* de la 1867. Pentru ce se cerea, în zorii Epocii noastre de aur, structura de suprafață a studiului trebuia concepută „didactic", nu mai încape îndoială, spre a deveni inteligibilă cât mai multora. Așadar, „condiție materială" a poeziei, adică „formă"? Lucrul a putut să pară atunci, dar și mai pe urmă, distingere „elementară", de vreme ce autorul cobora până la enumerarea unor recomandări privind alegerea cuvintelor în funcție de concretețea lor, insistând în același sens asupra „epitetelor", a „personificărilor", ținute în marginile frumosului, a „tropilor" în genere. A se fi preocupat Maiorescu de asemenea probleme poate deruta, prin sine. Rău e să nu se observe *cum*, cu ce tehnică se simțea dator esteticianul-critic să amintească fie și lucruri de domeniul evidențelor simple. Limpezimea formulărilor esteticianului „practic" se conjugă cu arta polemistului neîmblânzit în privința principiilor ce apără, casant în demonstrarea mașinăriei unor poezii incredibil de rele, opunându-le cu sobru entuziasm cele ce i se păreau „modelele" demne de urmat.

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 9

Scrutând aspectele „databile", vom admite fără vreo obstinație hagiografică sau de altă natură ca Maiorescu n-a putut să dea în studiul său dezlegări exhaustive problemei „specificului" poeziei. De ar fi făcut-o, de i-ar izbuti aceasta oricărui estetician, poate ca poezia ar înceta să mai existe, de vreme ce rațiunea ei de a fi se sprijină în considerabilă măsură pe „inefabil", pe o înaintare asimptotică a *relativelor* ei adevăruri „intuitive" spre *adevărul absolut*. Oricum ar fi, să observăm că în a sa *Cercetare critică*... Maiorescu socotea — nu diferit de ceea ce credem noi, după atâtea încercări eșuate de „formalizare" — că poezia (arta, îndeobște) împărtășesc „idei manifestate în materie sensibilă", că „ideea poetică" nu are a se confunda cu *ideea teoretică*, pur „noțională", decât dacă suntem în deplină confuzie a domeniilor. Iar pentru aceasta nu era nevoie de complicate distincții herbartiene, hegeliene etc. între gnoseologicul pur, întruchipat silogistic prin abstracțiuni conceptualizate, și modalitatea estetică de exprimare a oricărui gen de adevăr, adică prin cuvântul apt să genereze imagini, să particularizeze generalul. Maiorescu era împins spre asemenea distingeri de evidențele „literare" imediate: „Citim într-o foaie nouă din Ia;i (septembrie 1866): «Ador tare adevărul, / Îl ador că e frumos» [1]. Ne imaginăm exasperarea cu care, chiar de nu i-ar fi citit pe Kant, pe Hegel etc., Maiorescu era împins de asemenea versuri să ricaneze: „Tot ce e frumos e adevărat! Fie [...] Dar de aici încă nu rezultă că tot ce este adevărat trebuie să fie și frumos" [2]. Săgeata, precum vedem, e îndreptată — sub presiunea a ceea ce publicau unele reviste ale vremii — și împotriva unui estetician ca Boileau, la a cărui *L'art poetique*, Maiorescu făcuse aluzie ceva mai înainte, zicând: „Cunoaștem obiecțiunea ce o fac poeții «pipei» și compania în contra acestei critice: poezia frumoasă trebuie să fie adevărată, **rien n'est beau, que le vrai** etc. Obiecțiunea seamănă cu cei ce o fac" [3]. Asemenea simptomatice întâmpinări ar trebui să-i facă mai circumspecți pe cei care, după ce obosesc căutându-i lui Maiorescu posibile filiații în ordinea esteticii pur speculative, mută discuția, observând că în *O cercetare critică*... se fac aluzie la Boileau, că anticul Horațiu e citat cu epistola *Ad Pisones*, că într-un anume loc e o trimitere la Voltaire etc. S-a mai observat că într-o notă sunt menționate deslușirile pe care Edgar Poe le da în legătură cu geneza *Corbului*, că e citat cu o poezie un anteparnasian ca Gautier, mai înainte Victor Hugo, până și Camoëns, — nu doar mai previzibilii Homer, Sofocle, Horațiu, Shakespeare, dar mai cu seamă Lessing, Klopstock, Goethe, Schiller, Heine, Lenau ș.a.m.d. Dar atunci, se întrebau nedumeriții comparatiștii de modă veche, ce fel de estetică poate fi aceasta? Clasică — în accepția antică, în cea modernă? Romantică — și în ce măsură? Câtă nevoie avem de etichete! Maiorescu nu putea să se gândească, esențialmente, decât la o poezie de care „să se frângă valul timpului" [4] la modèle, la capodopere care să pună

---

[1] *Ibidem*, p. 27
[2] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 50
[3] *Ibidem*
[4] *Ibidem*, p. 34

„fundamentul literaturii române“[1], adică la un *clasicism substanțial, permanent,* — de vrem să dăm neapărat un nume idealului său estetic.

Că Maiorescu e pentru o mare poezie a cetății, un apărător al artei care să exceleze prin „mișcarea abundentă a gândirii“, sau ca nici ideea *accesibilității* (nevulgarizate) nu-i era străină, o aflăm — iată în ce chip nemijlocit: „Însă o condițiune fără de care nu poate fi interes și plăcere este ca mai întâi de toate poezia să fie înțeleasă, să vorbească la conștiința tutulor“ [2]. În această ordine, i s-au adus obiecții pentru felul cum a justificat elevația pe care o iscă marea poezie: „Și mai întâi poezia este un product de lux al vieții intelectuale, **une noble inutilité,** cum a zis așa de bine Mme de Staël“ [3]. „Product de lux“? „Inutilitate“? — au sărit iritați unii, dintre cei neînstare să înțelegă ca Maiorescu e poate cel mai polivalent critic român, opera lui trebuind citită cu o atenție în care concentrarea asupra *textului* să nu treacă în umbră *subtextul* și *contextul*. Adică *implicațiile*. „Product de lux“ — de ce nu —, în ordinea valorii ei cu totul neobișnuite, înălțătoare de suflete, dătătoare de plăceri rafinate și binefăcătoare într-un sens nu la îndemână celorlalte creații spirituale. „Inutilite“? Evident, însă „noble“! Lucru pe care esteticianul îl lămurește numaidecât, într-o accepție de necombătut și cu argumente care vestesc de pe acum cealaltă importantă disociere de valori aceea de *artă* și *morală*, din studiul *Comediile d-lui I.L. Caragiale:* „Ea [poezia — *n.n.*] nu aduce mulțimii nici un folos astfel de palpabil încât să o atragă de la sine din motivul unui interes egoist; ea există pentru noi numai întru cât ne poate atrage și interesa prin plăcerea estetică“[4].

În numele acestor „condiții“ de profunzime (nu a celor menite să-l facă înțeles în momentul său istoric de scăzută conștiință artistică, — „condiția materială“, „condiția ideală“) e preocupat Maiorescu să-i afle poeziei un domeniu în măsură „să vorbească la conștiința tutulor“, „să o atragă de la sine“. E marea lui obsesie, îndeosebi în capitolul II al *Cercetărilor critice...* cel numit *Condițiunea ideală a poeziei:* „Prin urmare, ea [poezia — *n.n.*] nu-și poate alege obiecte care se țin de domeniul ocupațiunilor exclusive, precum sunt cele științifice, fiindcă aceste rămân neînțelese pentru marea majoritate a poporului, ci este datoare să ne reprezinte simțiminte și pasiuni fiindcă aceste sunt comune tuturor oamenilor, sunt materia înțeleasă și interesantă pentru toți. Ceea ce separă pe oameni deolaltă este cuprinsul diferit cu care și-au împlinit mintea; ceea ce-i unește este identitatea mișcărilor de care se pătrunde inima lor“ [5]. Esteticianul invoca și un argument subsidiar, pledând pentru universalitatea și actualitatea permanentă a marii poezii, nu pentru un actualism efemer: „Dar chiar mărginindu-se poetul științific la acea minimă parte din public care se alcătuiește din oameni speciali, din

---

[1] *Ibidem*, p. 56
[2] *Ibidem*, p. 33
[3] *Ibidem*
[4] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 33
[5] *Ibidem*

politici, filologi etc., se naște pentru dânsul o nouă împotrivire: ceea ce, chiar pe acest tărâm, este interesant astăzi nu a fost interesant ieri si nu mai interesează mâine, și o poezie însuflețită numai de asemenea obiecte ar pierde din an în an din atracțiunea ei"[1].

Nu se observă aproape invariabil un lucru, atunci când vine vorba de *O cercetare critică*... și, îndeobște, de estetica ori de critica literară maioresciană: extrema prudență în ceea ce privește formularea anumitor susțineri. S-a văzut că autorul nu zice pur și simplu că anumite teme ar fi cu totul străine inspirației poetice, dar că trebuie socotite așa numai unele, „care țin de domeniul ocupațiunilor *exclusive*, precum sunt cele științifice" [Sublinierea noastră — G.M.]. Puțin mai încolo, formulând ipoteza că un poet ar transpune în versuri idei ori teorii științifice, Maiorescu spune ca poeziile sale și-ar pierde „din atracțiune" dacă ar fi „însuflețite numai de asemenea obiecte". Vasăzică: „numai de...!". Mai înainte, vorbise de „obiecte ale rațiunii reci". Prin urmare: „reci", fără umbră de coloratură afectivă. În alt loc, mereu preocupat de hotărnicirea „domeniilor", Maiorescu zice: „Ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțământ sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărâmul științific, fie în teorie, fie în aplicare practică". Așadar: cugetare „exclusiv" intelectuală... Înseamnă că esteticianul admitea, în anumite margini...*neexclusive*, cugetarea în poezie. Altminteri ar fi trebuit să declare nulă din punct de vedere artistic o capodoperă atât de singulară a vechimii ca *De rerum natura* și, în general, acea specie a liricii numită „meditație". Grija pentru neconfundarea crasă a domeniilor este însoțită de continua lui prudență, ostilă absolutizărilor, și atunci când afirmă: „iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice; învățătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale științei, și niciodată ale artelor; singurul rol ce-l pot juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simțământului și pasiunii, tema eternă a frumoaselor arte"[2].

Prin urmare, un „rol" tot pot să aiba în artă „*învățătura, preceptele morale, politica* etc.", iar Maiorescu nu întârzie a-l preciza mai bine într-o notă edificatoare din josul paginii: „Goethe în *Faust* vorbește mult de științe, Corneille în *Horace* de fapte din istoria romană. Scribe (dacă este permis a-l numi lânga acești doi) în *Verre d'* eau de politica engleză: însă toate aceste numai pentru a arăta cu prilejul lor simțimintele și pasiunile omenești"[3]. Mai târziu, când a publicat studiul *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, Maiorescu a avut de înfruntat multe învinuiri pentru o altă delimitare a domeniilor de activitate umană, care nu era lipsită de vechea prudență: „Chiar patriotismul, cel mai important simțământ pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de cetățean, nu are ce căuta în artă ca

---

[1] *Ibidem*
[2] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 32
[3] *Ibidem*.

patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimicește emoțiunea estetică“ [1]. Nu e vorba, așadar, de scoaterea în afara artei a „simțământului“ patriotic autentic și exprimat după legile frumosului, ci de patriotismul „ad-hoc“, folosit în chip demagogic de nechemați pentru o efemeră notorietate literară. Încât, mult mai târziu, în 1906, când a înaintat Academiei Române un raport pentru premierea *Poeziilor d-lui Octavian Goga,* Maiorescu n-a avut de ce să se „revizuiască“, ci numai să ofere un supliment de explicație în legătură cu cele ce zisese în 1885: „Poeziile d-lui Octavian Goga au avut darul să deștepte o deosebită luare aminte a publicului român [...] Efectul produs asupra marelui număr de cetitori credem că provine mai întâi din forma frumoasă în care autorul a știut să exprime cuprinsul „patriotic“ al multora din versurile sale. În adevăr, emoțiunile ce le simte și ce ni le transmite tânărul poet sunt izvorâte din viața națională a acelei părți a României în care s-a născut și în mijlocul căreia a trăit [...] Ce e drept, patriotismul, ca element de acțiune politică, nu este materie de artă, oricâte abateri s-au comis și se mai comit în contra unei regule așa de simple. Mai ales cei ce n-au destul talent literar caută să-și acopere lipsa prin provocarea unor dispoziții sufletești foarte importante în alte priviri, dar nu în cele estetice. Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțământ adevărat și adânc, și întrucât este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie“ [2].

Spicuirile acestea ni se par suficient de elocvente prin coerența lor, spre a mai recurge și la altele. Fără a nesocoti inevitabila interferență de domenii, un merit principal al *Cercetării critice...* ni se pare că într-asta constă: în a-i fi delimitat poeziei domeniul de specifică și optimă manifestare. Fiindcă, într-adevăr, și astăzi, după atâtea experimente împinse până la limita incredibilului, ar fi greu sa admitem — faptele au arătat-o! — că ar fi cu putință realizarea unor opere de artă durabilă în felul pe care Maiorescu îl indica de pe atunci, într-o notă din josul paginii unde definise specificul științei. Nu știi ce să admiri mai mult în asemenea laconică notă — stupefacția că lucrul a fost cu putință, ori ironia amuzată: „Nimic nu este absolut în omenire. Jurnalele din noiembrie 1866 ne spun că un american a pus constituțiunea Statelor Unite în muzică; dar cel puțin aceasta ni se spune ca o monstruozitate americană“ [3]. În principiu, așadar, Maiorescu avea și continuă să aibă dreptate. Un sentiment, o pasiune, — Să zicem sacrul entuziasm din *Carmen Saeculare* al lui Horațiu față de o Romă ce începea să pară „eternă“, admirația lui Lucrețiu față de un sistem filosofic ce părea să deslege o dată pentru totdeauna taina lumii au putut „servi de prilej“ pentru ivirea unor monumentale opere poetice. Dar să pună în versuri dreptul roman, nici un mare poet latin nu știm să se fi încumetat. Iar împrejurarea aceasta restrângătoare e perfect de înțeles: operațiile pure ale

---

[1] Titu Maiorescu, *op. cit.*, vol. II, p. 278
[2] *Op. cit.*, vol. II, p. 458
[3] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 35

înțelepciunii sunt fapta unui veritabil sistem cibernetic, pot fi „formalizate"; ceea ce cu „les raisons du coeur" nu știm să se fi întâmplat vreodată nici în viață nici în poezie. Există azi o *poetică matematică*, însă nu știm ca ea să-și fi împins operațiile de cuantificare până în chiar inima poeziei, — lucru pe care Maiorescu îl subînțelegea și îl prevedea în multe feluri. Odată, în *O cercetare critică...*, el spune apăsat că „adevărul artistic este un adevăr subiectiv". Ceva mai înainte, explicase prevenitor: „în toate cazurile cuvântul adevărat; în aplicarea sa la artă, trebuiește înțeles cum grano salis. Ce este adevărat în frumoasa strofă citată [desigur elocventă]: «Și dacă pe acest pământ / Mă va uita oricine, / Dumbrava și câmpiile / Se vor gândi la mine». Este adevărat că se vor gândi câmpiile la poet? Nu; dar adevărat este că poetul și-o închipuiește, și că această închipuire îl mângâie". De unde, imediat, alt șir de precizări care arată că esteticianul era perfect edificat asupra a ceea ce s-a numit nu peste mult timp „logica poeziei": o logică de tip aparte, formalizabilă doar în aspectele ei mai periferice. Mai înainte, după ce comentase un catren dintr-o poezie a lui Heine, Maiorescu venea cu un număr de lămuriri din care se vede că nici intuiția precisă a ceea ce urma să se cheme teoria „inefabilului" artistic nu-i lipsea: „Farmecul acestui fel de poezii [nedeclarativiste — n.n.] nu este atât în ceea ce spun, cât în ceea ce reține și ce lasă în liberul joc al fanteziei lectorului. Experiența o putem face îndată cu strofa citată din Heine: «Deodată eu m-am desperat / Că voi putea răbda, / Și-n fine toate le-am răbdat, / Dar cum? nu mă-ntreba». Nu mă întreba, fiindcă nu-ți pot răspunde, fiindcă tocmai culmea simțământului, în durere, ca și în bucurie, nu se va descrie niciodată cu cuvintele reci, ci va fi reținută ca un rest inexprimabil al adâncului inimii omenești" [1].

Ca și în prima parte a studiului *(Condițiunea materială a poeziei)*, și în partea a doua *(Condițiunea ideală a poeziei)* există un număr de distingeri de ordin tehnic, necesare în starea de atunci și, coroborându-le, nu lipsite de subtilitate: „O mai mare repejune a mișcării ideilor"; „O exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simțământului și a pasiunii"; „O dezvoltare grabnică și crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvânt și în sens bun, nu numai în împrejurări tragice" [2]. Considerate tale quale, în forma lor de definire, precizările acestea pot să pară elementare. Însă dezvoltările și analizele ce urmează le sporesc apreciabil interesul, arătând că Maiorescu visa în spațiul românesc ivirea unei poezii în care sentimentul să fie problematizat, dramatizat, așa cum e adeseori la Goethe, îndeosebi în sonetele lui Shakespeare, și cum îi va izbuti într-un mod nesperat de către estetician lui Eminescu. Iată un fragment de comentariu din care se întrevede că Maiorescu presimțea în felul său experiența simbolistă: „Poezia adevărată, ca și pasiunea și simțământul, ne arată doar o grabnică tranzițiune de la o idee la alta și în genere o mișcare abundantă a gândirii. Gândirea fiind exprimată prin cuvinte, imitarea acelei particularități

---

[1] *Ibidem*, p. 45 — 46
[2] *Ibidem*, p. 36

psihologice ne prescrie dar a stabili între idei și cuvinte un raport de preciziune, astfel încât cu orice înmulțire de cuvinte să se înmulțească în aceeași proporție și suma de idei. Căci ceea ce întârzie tranziționea gândirilor și amorțește mișcarea abundentă sunt tocmai frazele cele lungi, în care după atâta auzire de sonuri nu se produce nici un progres de înțelegere în conștiință. Prin urmare, regula ce o scoatem pentru poezie din această considerare a afectelor se poate exprima în mod negativ: poezia să nu se întoarcă în jurul aceleiași idei, să nu se repete, să nu aibă cuvinte multe pentru gândiri puține. O excepție aparentă sunt poeziile cu refren (cupletele); dar numai aparentă. În realitate, refrenul, deși păstrând aceleași cuvinte, cuprinde în fiecare strofă o idee nouă sau cel puțin o altă privire a ideii celei vechi"[1].

Este drept, deși lasă destule porți deschise spre o înțelegere mereu mai nuanțată a lucrurilor, studiul maiorescian iscă pe alocuri impresia că arta versului are a reprezenta „un simțimânt sau o pasiune" considerate din perspectiva unei *purități* sufletești obținute pe cale chimică. Mefient, Maiorescu se teme pare-se că poeții din noua generație, chiar și cei mai înzestrați, n-ar ști să vadă în științe, în politică, în patriotism decât „cugetări exclusiv intelectuale", sau atitudini și preocupări exclusiv practice, nu și dispoziții emoționale *complex-intelective* (ca în atâtea locuri din *Memento mori,* din *Scrisoarea I* etc.), ori porniri afective „estetizabile" — de ordin *revendicativ-social, politic, patriotic* (ca în *Împărat și proletar*, în *Doina* eminesciană, în *Noi vrem pământ* de George Coșbuc ș.a.). Altfel spunând, esteticianul „practic" avea în vedere mai curând *rezultatele* constituirii „frumosului", nu și funcțiileacestuia — structurante, transfiguratoare —, acționând atât de complex pe drumul de la *realitatea brută* la *ficțiune*.

Așa cum a înțeles el să circumscrie domeniul frumosului, surprinde de asemenea la Maiorescu reprezentarea *contemplației estetice* ca o stare „pasivă", ca un fel de otium desfătător, nu ca o atitudine activă de un fel special, în care întreaga noastră ființă e angajată în trăirea fictivă pe plan intelectual, emoțional, chiar fiziologic (modificarea stărilor cenestezice). „Frumoasele arte, și poezia mai întâi, — zice esteticianul, la un moment dat, — sunt repaosul inteligenței. În mijlocul fluctuațiunii perpetue, de care este mișcat acel straniu product al formațiunilor animalice ce se numește minte omenească, arta se stabilește ca un liman de adăpost spre a reda inteligenței agitate o liniște salutară. Aceasta a fost cauza din care s-a lățit odinioară poezia între oameni; aceasta este cauza din care astăzi își păstrează valoarea ei nemăsurată pentru fericirea genului omenesc"[2]. „Liniște salutară?" Sau „modelarea" tuturor bucuriilor, mâhnirilor, angoaselor pe care un anume contemplator de artă le-ar putea trăi (dacă n-a apucat să treacă prin ele), le va trăi poate aievea, are — oricum — disponibilități spre a le trăi? De ne-ar da arta numai *liniște salutară*, nu un anume gen de „joc secund" al trăirilor, cum ar fi posibil

---

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 36 — 37
[2] *Ibidem*, p. 34

efectul final al *catharsis*-ului, pe care, de când l-a numit Aristotel, nimeni nu l-a mai putut nega, în prezența artei mari? E drept, în raport cu trăirile de aievea, arta ne inculcă nu știu ce senzație subiacentă de „liniște", — lucru la care probabil s-a gândit Maiorescu, atunci când a calificat starea de contemplație în felul arătat. Și e foarte probabil ca el să fi înțeles lucrurile astfel, dacă în altă parte a studiului, referindu-se la poeziile ce spun exact cât trebuie, definește într-altfel contemplația: „Dacă analizăm efectul ce ni-l produc [*poeziile bune*, care păstrează o măsură inteligentă între ceea ce ne comunică și ceea ce ne sugerează — n.n.], constatăm în noi o mulțime de *idei de ale noastre proprii*, deșteptate *cu prilejul cetirii și alăturea de cuvintele poetului*"[1]. Din asemenea alăturări rămâne, oricum, nesiguranța terminologică, semn — la rândul ei — și al unor dificultăți obiective, de început, dar și al nemeditării până în toate implicațiile ei a încă relativ puțin studiatei probleme a „contemplației estetice".

Am evidențiat prin cele de până acum câteva aspecte „databile" mai izbitoare ale *Cercetării critice*... maioresciene. Abia dincolo de acestea, însă, încep surprizele. Citind studiul cu trebuitoarea atenție, nu poți scăpa — întâi — de senzația că el reprezintă o veritabilă „celulă germinativă" a ceea ce va scrie Maiorescu mai târziu, că anticipează — cum se zice astăzi — „temele obsesionale" ale esteticii și criticii sale. Astfel, când zice că „utilitatea" artei nu e „palpabilă" în sensul de a găsi audiență „din motivul unui interes egoist", autorul schițează cu opt ani înainte tema majoră a studiului *Comediile d-lui I.L. Caragiale*. Când vorbește de „frazele cele lungi" și de interminabila „auzire de sonuri" care „amorțesc mișcarea abundantă a gândirii", Maiorescu preludează ceea ce va spune esențial în cele două studii de patologie literară" consacrate *Revistei Contimporane* în 1873, apoi în *Oratori, retori și limbuți* din 1902 ș.a.m.d. Când atribuie artei însușirea de a lărgi „micul cerc al conștiinței individuale", gânditorul își anticipează cu două decenii importantul eseu *Din experiență*. Când vorbește de „poezia stricată prin rime", sau de comparațiile stereotipe, cărora le opune pe cele spontane din poezia populară, teoreticianul vestea prin repedea-i aluzie teoria „formelor fără fond", dar și cele două cercetări consacrate anume folclorului poetic ș.a.m.d. Pe de altă parte, când dă lovitura de grație maniei „diminutivelor", care se întindeau dincolo de orice trebuințe reale, — ca o pecingine, în poezia timpului, — autorul arată că nu se sprijinea în investigațiile sale numai pe *metoda estetică*, așa cum se mai crede, ci și pe metoda comparativă, pe cea istorică etc. Adică pe orice mijloc de investigație ce se putea dovedi util pentru mai convingătoarea legitimare a frumosului.

Însă, părăsind cercul unor posibile dezbateri de „geneză interioară, să relevăm cel puțin întrucâtva însușirile de adâncime ale studiului, cele cărora le-am zis "nedatabile„. Superioritatea lui Maiorescu, în *O cercetare critică*..., față de antecesorii săi și de contemporani ca Hasdeu (autorul eseului *Mișcarea literelor în Eși*), era lărgimea de vederi mergând mână în mână cu distingerile de

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 45; sublinierile aparțin lui T.M.

nuanță, grandoarea programului propus pentru crearea „fundamentului literaturii române“, ideea înaltă pe care le-o statua celor din tinerele generații în legătură cu menirea artei cuvântului. În studiu, sugestiile de a năzui la un *clasicism național* în literatură convergeau spre a demonstra că aceasta e singura cale verificată de a orienta scrisul românesc modern spre *universalitate*. Esteticianul anihila metodic anomaliile literare de tindeau să devină endemice (mania „diminutivelor“, acceptarea unei „poezii ce circumstanță“ în sens grosier-diletantic, nu în acela goethean, apoi proliferarea „intimismului“ de un prost gust țipător care-i împingea pe mulți poeți tineri la impudoarea „de a face câte o poezie din toate evenimentele [lor] private“). Din loc în loc, Maiorescu își puncta demonstrația prin câte un asemenea *quousque tandem...*: „Ce limbă este aceasta? Ce forme de copii nevârstnici? Ce lingușire bizantină? Cu asemenea terminațiuni linse și corupte are să se producă energia, intensitatea, vigoarea impresiunii poetice?“[1]. Sau: „Cu asemenea lucruri avem de gând să punem fundamentul literaturii române?“[2].

Și din cele de până acum s-a putut vedea precizările maioresciene li s-au părut unora „elementare“ numai pentru că erau *fundamentale* (asemenea confuzie e oricând cu putință!). Însă, exceptându-le pe acestea, cele ce surprind pe cititorul avizat la vreo proaspătă lectură a *Cercetării critice...* sunt — după o expresie maioresciană din chiar acest studiu — „multele posibilități ale explicării“[3] ce se impun spontan, polivalența funciară a unei scrieri pe care mulți o credeau „depășită“. Avertizat asupra posibilei înțelegeri rudimentare a raporturilor dintre *artă* și *realitate*, Maiorescu nu ostenește să-i prevină pe poeți: „ Încă o dată: poetul nu are să reproducă realitatea crudă; și dacă pe amanta sa o cheamă în realitate Safta sau Lizișoara, atunci să-și păstreze numele pentru el, dar nu să-l pună în poezie, căci prin aceasta și-o înjosește“[4]. Iar așa fiind, contrar opiniilor care făceau din Macedonski un prim teoretician autohton al ceea ce s-a numit „logica“ aparte a poeziei, Maiorescu este cel ce a intuit întâi asemenea particularitate. Mai mult: a înțeles și a semnalat coeficientul inevitabil de „ermetism“ provenind din profunditatea inspirației, nu din vreo modă: „Toți poeții cei buni sunt exemple pentru aceasta [concentrarea maximă, parcimonia expresiei în raport cu bogăția ideilor poetice — *n.n.*], și dacă este [...] cu putință a le face obiecțiunea că sunt uneori prea conciși și chiar obscuri în expresiunile lor pregnante, nu li se va afla niciodată defectul contrariu de a fi prea lungi, fiindcă aceasta s-ar îndrepta în contra propriei naturi a poeziei“[5]. Iar în alt pasaj, aflăm ceva ca o presimțire a ceea ce vor aduce „suprarealismul“, „onirismul“ și cum li s-a mai zis: „Cuvintele poetului pot [...] să fie tot așa de puțin reale în înțelesul lor exact ca nălucirea nebuniei“, de

---

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 54
[2] *Ibidem*, p. 56
[3] *Ibidem*, p. 46
[4] *Ibidem*, p. 63
[5] *Ibidem*, p. 38

vreme ce „adevărul artistic este un adevăr subiectiv", iar „privite din punct de vedere prozaic, poeziile par de regulă exagerate"[1].

Fapt capital, pentru un cititor sătul de tot felul de „experimente" și de cei ce le „teoretizează", e *măsura* ce păstrează Maiorescu în susținerile sale; cu alte cuvinte — acea rară (și atât de trebuitoare unui critic) însușire care în vorbirea obișnuită se cheamă „bun gust". Esteticianul „practic", avizat asupra *logicii paradoxale* a poeziei, n-ar fi putut nimeri — oricare i-ar fi fost epoca — în fundăturile teoreticienilor mai noi ai unor „curente" ce s-au înlocuit tot mai des unele pe altele tocmai din rațiuni de inanitate și orientare unilaterală. Nu i s-ar fi întâmplat astfel din pricină că gustul său atât de marcat admitea „exagerarea" în poezie, dar „ținută în marginile frumosului"[2]; proclama caracterul „subiectiv" al adevărului artistic, dar preciza numaidecât că în materie de artă lucrurile se cuvin în toate privințele considerate „*cum grano salis*" [3] ș.a.m.d. Înțelegând toate acestea, nu putem fi de acord că autorul *Cercetării critice...* dovedea „gândire plată" (după cum zicea G. Călinescu) atunci când ironiza un versificator care îl vedea pe gloriosul Alecsandri împodobit cu „*falnice aripéle*" . Ridicolă, de prost gust, era asemenea imagine — și atât. De asemenea, orice cunoscător nu va primi opinia gheristă — și a celor ce și-au însușit-o fără control — cum că estetica și critica lui Maiorescu ar fi „dogmatice", „judecătorești". Iată ce aflăm spre capătul *Cercetării critice...* (dar puteam subînțelege mai dinainte): „Aceste adevăruri le-am demonstrat pe cât se poate demonstra în materie estetică, atât prin cercetări teoretice cât și prin experiența din exemple. Scopul lor nu este și nu poate fi de a produce poeți; niciodată estetica nu a creat frumosul, precum niciodată logica nu a creat adevărul"[4].

Încă un fapt capital: după cum arătam și în alt context, Maiorescu își dădea seama prea bine de ceea ce s-a numit *inefabilul* marii poezii, dar (ierte-ni-se expresia!) fără a deveni un „inefabilist" în teoriile sale estetice. El nu pierde nici o clipă din vedere rolul „sugestiei" în poeziei. Însă — ostil, cum îl știm, oricărei sistematizări rigide, „închise" — nici nu-și transformă intuițiile în „rețete". Maiorescu vorbește cu toată prudența de ace*l* „rest inexplicabil al adâncului inimii omenești", greu de captat „cu cuvintele seci"; accentuează că „poetul înțelept a dat numai un îndemn gândirii și a lăsat liber șirul reprezentărilor să se dezvolte în conștiința cetitorului după propria sa individualitate"[5]; recurge la comparații supravegheate, ca aceasta: „Când curentul electric se transmite dintr-un loc în altul, numai o parte a lui merge pe firele văzute de metal: o altă parte, tot așa de esențială, străbate în ascuns prin pătura umedă a pământului. Tot așa, în lumea inteligenței

---

[1] *Ibidem*, p. 48
[2] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 48
[3] *Ibidem*, p. 51
[4] *Ibidem*, p. 70
[5] *Ibidem*, p. 47

cuvântul zis este numai un fragment al raportului ce se stabilește între suflet și suflet: restul se acordă pe tăcute și formează ascunsa armonie a simțirilor omenești“[1]. Iar drept încoronare a intimei sale înțelegeri a naturii poeziei, Maiorescu ne face să întrevedem că — de nu avea la îndemână termenul de azi, împrumutat din „structuralism“ — considera drept ceva de la sine înțeles *ambiguitatea* veritabilelor scrieri beletristice, *raportul polisemic* al acestora cu cititorul. Iată un pasaj concludent pentru reliefarea *polivalenței* inerente lecturilor și interpretărilor: „Nu numai ceea ce spune poezia ne ocupă conștiința, ci ea se află a fi în atâtea raporturi cu alte cercuri de gândiri ale noastre, încât și aceste sunt reproduse în conștiință și însoțesc și ilustrează oarecum percepțiunea poetică. Farmecul acestui fel de poezii [în care, am zice azi, „semnificatul“ excedează imens „semnificantul“ — *n.n.*] nu este atât ceea ce spun, cât în ceea ce rețin și ce lasă în liberul joc al fanteziei lectoru-lui“[2]. Încât, nu „elementar“ — după cum se vede —, ci de subtilă „actualitate“ e studiul maiorescian de la 1867.

Contemporan cu noi, parcă, ni se înfățișează profund cunoscător al unor lingviști și filosofi ai expresivității lingvistice ca Max Müller, Franz Bopp, îndeosebi Humboldt etc., prin complexa lui înțelegere a poeziei ca *limbaj* de o natură cu totul aparte. În acea parte de început a studiului, unde se lua în discuție condiția dificilă a poetului de a descoperi o funcție a limbii care să convină numai lucrului său, nu anticipa teoreticianul de departe școala lui Jakobson și, îndeobște, semiotica vremurilor noastre? Tot astfel, de luăm seama bine la reflecțiile maioresciene despre tropi, diferite alte procedee poetice, funcția acestora, va trebui să admitem că în locul îndelungii minimalizări, este cazul să vedem în ele un precedent al neoretoricilor de astăzi. Cum însă toate acestea împing spre o cercetare extinsă cu mult dincolo de proporțiile ce trebuie respectate aici, să lăsăm asemenea investigație specială pentru altă dată, fiind suficiente momentan doar câteva indicii. Pornind de la premisa că „dușmanul cel mai mare al poeziei este tocmai cuvântul“[3], prin aceasta, prin reflecția încordată în legătură cu particularitățile unui asemenea „dușman“, și-a asigurat Maiorescu *modernitatea* esențială, permanentă. Nu se vorbește azi atâta și în atâtea chipuri despre „drama limbajului“? Iată, Maiorescu o intuia prin paradoxul amintit, prin examinarea procesului de abstractizare crescândă în domeniile extra-artistice de întrebuințare a limbajelor. El se explica astfel: „Celelalte arte, prin chiar condițiunile lor materiale, sunt restrânse în acest cerc estetic și sunt ferite de rătăcirea științifică: nici teorii politice, nici regule limbistice nu se pot sculpta în piatră sau exprima în muzică. Poezia singură este în pericol de a-și confunda sfera, și aceasta din cauză că ea întrebuințează același organ pentru ideile ei pe care-l întrebuințează și știința pentru ale sale: adică

---

[1] *Ibidem*
[2] *Ibidem*, p. 45 — 46
[3] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 45

limbajul omenesc. Cu atât mai mult însă este de datoria poetului a-și îndrepta atențiunea spre diferența într e aceste două sfere deose-bite“[1]. Prin urmare, *diferența*... Căutând el însuși, teoreticianul, această „diferență“, ajunge să observe că, de pildă, un cuvânt — în poezie — poate avea „două sensuri“, ceea ce și reprezintă un pas spre studiul polisemiei limbajului.

Oprind aici indicațiile de genul arătat, să reamintim că dacă autorul *Cercetării critice*... nu pare sa aibă înțelegerea frumuseții așa-spunând „obiectuale“ a cuvintelor, o intuiește însă din plin — el, autorul unei scrieri ca *Das Verhältnis* — pe aceea a multiplei lor funcționalități. Pentru autorul Cercetării critice...,cuvântul „nu are existență în sine, ci are singura misiune de a fi un organ de care să se anine gândirea în comunicarea ei“. „*Să se anine*...“ ; ce probă frapantă că și esteticianul, criticul (fără să se proclame neapărat drept apartenent la vreo direcție denumită pretențios „creatoare“) se pot exprima fericit în chip metaforic. Ar mai fi de relevat, în sfârșit, cum viitorul teoretician al *formelor fără fond* nu obosește în combaterea poeziilor „lungi, lungi“ — „în cuvinte“, nu „în idei“, spre a conchide: „cu cât poetul este mai rău, cu atât poezia este mai lungă“. Recomandarea de înalt bun-simț a lui Maiorescu e ca o poezie „să nu aibă cuvinte multe pentru idei puține“, ci tocmai invers. Și dacă asemenea recomandări, numeroase în *O cercetare critică*..., au putut isca învinuirea cum că gândirea estetică maioresciană e una „normativă“, putem conchide liniștiți că normativități de asemenea calitate nu dăunează unei literaturi, mai cu seamă în perioadele de confuzie.

*

Asupra celorlalte scrieri maioresciene în care *esteticianul* îl covârșește, așazicând, pe *critic*, — însă numai spre a-l călăuzi pe drumurile cele mai scurte către țel, — vom arunca aici doar o scurtă privire, deoarece semnificațiile lor nu comportă atâtea controverse și distingeri ca în cazul *Cercetării critice*...

În ceea ce privește ponderea semnificației, la vremea ei, dar și astăzi, prima scriere de acest gen la care se cuvine sa ne oprim e *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, din 1885. În *O cercetare critică*..., esteticianul făcuse distingerile cuvenite între *gnoseologicul* considerat în afara altor scopuri și *frumosul* privit nu în vreo izolare de multiplele lui contingențe, ci numai ca „valoare“ ce trebuie să tindă spre realizarea sa plenară, subsumându-și în chip structurant constituenții *extraestetici* de toate felurile, nu subsumându-se acestora până la anihilare. În *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, cu știința-i infailibilă de a-și spune cuvântul exact în momentul când el putea fi auzit de cât mai mulți și cât mai bine (nu ca „oratorul“ Blarenberg *e tutti quanti!*), Maiorescu găsește că a venit vremea să efectueze și cealaltă disociere mai importantă din câte se pot face în ordinea specificului valorilor și a liberei lor afirmări: să realizeze, cu alte cuvinte, foarte necesarele distingeri între „frumos“ și „bine“, între *artă* și *morală*. Iar aceasta, din pricină că la reprezentarea

---

[1] *Ibidem*, p. 35 — 36
[2] *Ibidem*, p. 45

piesei *D-ale carnavalului* se întâmplase ca spectacolul să fie fluierat, după cum în anumite publicații de pe atunci s-a spus că piesa e „o stupiditate murdară" și că, în genere, comediile lui Caragiale ar fi „triviale" și „imorale": Ridicându-se, ca de obicei, împotriva unui întreg curent al opiniei literare, care tot crescuse (de când cu darea în judecată a autorului *Duducăi Mamuca*, cu reprezentarea piesei *O noapte furtunoasă*, culminând acum, prin huiduirea spectacolului cu *D-ale carnavalului* și insultarea în presă a autorului), Maiorescu nu o făcea din simplă temeritate. Nici din dorința de a-și spori notorietatea cu prețul de a se fi amestecat în scandaluri. Era animat de o profundă convingere, poate mirându-se singur de faptul că viața îl obligă să edifice a sa *estetică practică* parcă „din mers".

Care putea fi acea convingere adâncă? Voia Maiorescu să ridice, cu orice preț, ziduri de netrecut între valorile cardinale ale spiritului uman? Uitase el, om cu o solidă formație clasică, frumusețea, înțelesurile fecunde ale *kalokagathiei* eline? Și în care scop? Exceptând scopul, foarte lămurit pentru dânsul, nimic din toate celelalte intenții prezumate nu-i era propriu. Maiorescu observase numai, primul la noi, că *sincretismul* într-o cultură modernă abia în curs de constituire nu poate avea rostul fecund al sincretismului „kalokagathiei" grecești din vremea lui Pericle. Într-o cultură aflată abia după primii pași ai evoluției sale, asemenea pripită juxtapunere echivala cu devălmășirea periculoasă a domeniilor, nu cu armonioasa *conlucrare* a valorilor din epocile intrate în etapa deplinei lor clasicități. Cineva ar putea să ne obiecteze, în lumina cercetărilor aprofundate de etnografie, de istoria religiilor, de antropologie structurală (ilustrate de un James Frazer, Mircea Eliade etc.), o dată ajunși în acest punct: dar sincretismul *primitiv*, al popoarelor încă neieșite din preistorie? Le putem întoarce întrebarea astfel: cine zice că n-au ieșit din „preistorie"? Sau — mai exact: „preistoria" nu e cumva o *istorie* de un tip aparte, a cărei *măsură* de apreciere noi încă n-am aflat-o? O „istorie" cu alți factori propulsori, cu alte *tempo*-uri de dezvoltare, cu faze de evoluție nu numai haotice, stihiale, ci și cu unele structurate, „clasice", când sincretismul nu mai poate însemna *nediferențiere*, ci *conlucrare* pe bază de factori constitutivi și convergenți bine determinați? Noi credem că astfel se cuvine pusă problema, în cazul societăților așa-zise „primitive". Într-un asemenea gen de societate, nu în altul, s-a ivit prototipul *Mioriței* de astăzi. Dar oricum ar sta lucrurile cu societățile „primitive", limpede-i că Maiorescu (dotat cu un *simț istoric* remarcabil, chiar dacă nu făcea caz de el, folosindu-l pe tăcute) înțelesese că *sincretismul nediferențiat*, iscător de necontenite confuzii, al epocii sale, trebuia să lase loc pentru un timp unei dezvoltări de *marcată* (cu toate că nu *absolută*) autonomie a dezvoltării valorilor; că numai astfel evoluând lucrurile se va ajunge la un sincretism de tip superior, al conlucrării armonioase, proprie epocilor clasice. Nu-și încheie el studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* cu observația-avertisment potrivit căreia „dacă lipsa de orice literatură este unul din semnele de barbarie a popoarelor, o literatură falsă și urâtă este cel dintâi pas spre degradarea culturii

începânde„? Iar în studiul ce ne preocupă acum, nu emite el în formă absolut personală o frază aforistică la care nu e de prisos să reflectăm: „Cum se repetă toate în lume, deși *mutatis mutandis!*“ ? Era un mod specific de a presimți că *istoria se repetă, numai că de pe o bază nouă*. Așa întrevăzând lucrurile, Maiorescu, mereu cu idealul „kalokagathiei“ eline în minte, nu întreprinde cunoscuta sa operație de *disociere a valorilor* cu gândul de a le împinge până la deplina *autonomizare*. „Fenomenolog“ *avant la lettre*, el „pune în paranteză“ valorile celelalte în răstimpul în care a fost preocupat de cât mai stricta determinare a *specificului valorii estetice*. Atât și nimic mai mult. Dar nici mai puțin. În asemenea context vast, de implicită „filosofie a istoriei“, conjugată cu a sa „teorie a culturii“, trebuie să privim acțiunea lui Maiorescu de disociere a valorilor — dacă nu voim să-i punem în seamă erori ce nu l-au caracterizat.

După o relevare apăsată a meritelor proprii comediilor lui Caragiale, care, după opinia maioresciană trebuie „lăudate — toate fără excepție“, esteticianul face — cu aerul de a se trezi dintr-un vis urât — constatarea că, totuși, asemenea opere „de merit“ au fost calificate precum urmează (tonul e de indicibilă stupefacție): „Comediile d-lui Caragiale, se zice, sunt triviale și imorale; tipurile sunt toate alese dintre oameni sau vițioși, sau proști; situațiile sunt adeseori scabroase; amorul e totdeauna nelegiuit; și încă aceste figuri și situații se prezintă într-un mod firesc, parcă s-ar înțelege de la sine că nu se poate altfel; nicăieri nu se vede pedepsirea celor răi și răsplătirea celor buni“[1].

Luând act de asemenea opinii ale „specialiștilor“, precum și ale așa-numitului public „iubitor“ de literatură, de teatru, Maiorescu simulează a nu se fi desmeticit bine din buimăceala ce i-au pricinuit. El pare a le lua în serios și a răspunde de la nivelul lor, prin așa-numitele argumente de „bun simț“. „Pentru cei ce cunosc multele discuții deșteptate și în literatura altor țări asupra acestor întrebări, ne-am putea mărgini să răspundem: există aceste tipuri în lumea noastră? sunt adevărate aceste situații? Dacă sunt, atunci de la autorul dramatic trebuie să cerem numai ca să ni le prezinte în mod artistic; iar valoarea lor morală este afară din chestie. Nici în comediile lui Aristofan, nici în Mariage de Figaro, nici în Sganarelle, nici în sute de comedii cunoscute și recunoscute nu e vorba de o asemenea morală“[2]. După aceea însă, numaidecât, parcă luându-și seama, amintindu-și că nu vorbește cu pricepători în ale artei, ci cu niște veleitari prezumțioși și agresivi, esteticianul schimbă brusc tonul și altitudinea discuției: „Dar acest răspuns, îndestulător poate acolo unde sunt tradiții literare, nu este îndestulător la noi, și de aceea ne cerem voie să motivăm ceva mai pe larg părerea noastră asupra punctului în discuție“[3]. Cu alte cuvinte, Maiorescu „își cerea voie“ să opereze cea de a doua mai însemnată disociere a valorilor din câte a înfăptuit.

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 275 — 276
[2] *Ibidem*, p. 276
[3] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 276

Procedura e hilar-elementară, pe măsura unor preopinenți derizorii: „Dacă ni se pune întrebarea: arta în genere și în special arta dramatică are sau nu are și o misiune morală? contribuie ea la educarea și înălțarea poporului? Noi răspundem fără șovăire: da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește“[1]. Iar de aici înainte, luându-i în râs pe cei cu „scabrozitățile“ imputate lui Caragiale, Maiorescu punctează o scurtă concluzie ce seamănă a consimțire, însă de fapt pregătește printr-un avertisment arderea ignoranților cu fierul roșu: „Va să zică, asupra acestui punct [al moralității artei — *n.n.*] nu suntem dezbinați. Rămâne numai să ne înțelegem în ce consistă, în ce poate consista acea influență morală a lucrărilor de artă“[2]. După alte asemenea deslușiri, potrivit cărora „*nu trebuie să ceri poeziei* [deci, în sens larg, și poeziei «dramatice» — *n.n.*] o altă influență morală decât o ceri muzicei, sculpturei, arhitecturei și picturei“, esteticianul motivează asemenea argumentare printr-o butadă metaforizantă pe măsura înțelegerii celor cu care polemiza: „Căci întâmplarea că poezia întrebuințează același material brut ca și codicele penal și catehismul de morală, adică cuvintele, nu-i poate schimba esența ei de artă, precum nu se poate confunda arta sculpturei cu meseria pavajului, deși amândouă întrebuințează materialul piatră“ [3]. Și, cu excepția unui criteriu metodologic pe care Maiorescu l-a respectat aproape totdeauna („măsura potrivită“ căreia Ibrăileanu îi va zice „supunerea la obiect“), teoreticianul mai adaugă o sumă de asemenea argumente abscons persiflante, punând metoda maieutică în slujba procedeului reducerii la absurd: „Aceeași influență asupra înălțării morale a individului ce o poți aștepta din producerea simțimântului estetic la auzirea unei simfonii de Beethoven și la privirea statuii lui Apollo din Belvedere sau a Venerii de Medicis, aceeași și nu alta, trebuie să o aștepți de la citirea unei poezii sau de la asistarea la o reprezentare dramatică [...] Venera aflată la Milo este jumătate nudă; cea de Medicis este nudă de tot. Amândouă sunt expuse vederii tuturor la muzeele din Paris și din Florența, și cine găsește că sunt imorale?“ [4]

După asemenea periple, esteticianul, mai repetând o dată întrebarea disociatoare, trece la răspunsul direct și sintetic: „În ce constă dar moralitatea artei? Orice emoție estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale. Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul și egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului, și astfel o înălțare morală. Și cu cât cineva va fi mai capabil prin dispoziția sa naturală sau prin educație a avea asemenea momente de emoțiune

---

[1] *Ibidem*
[2] *Ibidem*
[3] *Ibidem*, p. 276 — 277
[4] *Ibidem*, p. 277

impersonală, cu atât va fi mai întărită în el partea cea bună a naturei omenești [...] Înălțarea impersonală este [...] o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată. Esența acesteia este de a fi o ficțiune, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricât de mari ar fi în alte priviri [...]. Prin urmare, o piesă de teatru cu directă tendință morală, adică cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îi coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura de pe scenă — interesele ordinare câștigă preponderență [...] Așadar, arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simțirile și acțiunile omenești cu atâta obiectivitate curată, încât pe de o parte să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într-o lume impersonală. Nici fraza de morală practică, nici intenționata pedepsire a celui rău și răsplătire a celui bun nu se țin de artă, ci sunt de-a dreptul contrare“ [1].

Până să trecem la câteva distingeri mai amănunțite, vom observa că, în pofida *certei de vorbe* pe care nu va întârzia s-o dezlănțuie Gherea, Maiorescu nu înțelegea prin moralitatea intrinsecă a artei autentice altceva decât înțelegea teoreticianul *Contemporanului* prin „tendenționism“, tot atât de inerent în cazul artei veritabile. Opunându-l „tezismului“, nu era și Gherea împotriva „intenționatei pedepsiri a celui rău și răsplătirii celui bun“ (tot atât de străveziu și de „pedagogic“ intenționată)? „Hybris“-ul, „mila“, „catharsisul“, de care vorbise cu toată limpezimea încă Aristotel, ca de tot atâtea trepte și componente implicite ale moralității în veritabilele opere de artă, ar fi fost posibile în cazul eventualelor intervenții moralizatoare în logica textului? De nu e autorul obiectiv, de nu e opera obiectivă, de nu-s spectatorii obiectivi — zice în esență Maiorescu —, iluzia artistică nu e cu putință, oricare și oricâte ar fi bunele intenții prestabilite. *Obiectivitatea* aceasta, esteticianul o documentează — profetic, în lumina evoluției ulterioare a marelui satiric — chiar invocând exemplul lui Caragiale, atunci când specifică la un moment dat: „pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul își ia personajele sale din societatea contimporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește, și același Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de șișlic și tombateră și își va bate joc mâine de fraza reacționară, și în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil“ [2]. Ar rezulta din toate acestea că Maiorescu schițează în studiul ce ne preocupă, subiacent, o concepție

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 277 — 279
[2] *Ibidem*

asupra artei ca oglindire a realității după propriile legi, depinzând de genurile, de speciile ei. Mai mult. Înțelegând esențialmente arta ca un mod de întruchipare specifică a generalului prin intermediul particularului, esteticianul anulează *avant la lettre* obiecțiile ce i s-au făcut lui Caragiale, mai târziu, de către un Eugen Lovinescu, Nicolae Davidescu, atâția alții, — când iarăși comentează: autorul „ne arată aspectul unor simțiminte omenești, de altminteri aceleași la toată lumea, manifestate însă aici cu o notă specifică, adică sub forma unei spoieli de civilizație occidentală, strecurată în mod precipitat" la noi și transformată astfel „într-o adevărată caricatură a culturei moderne"[1].

Aceasta ar fi definiția *artistului-oglindă* a realității, pornind de la aparențele ei și tinzând — după puterea talentului — tot mai mult spre esențe. În acest înțeles poate fi vorba de *obiectivitatea* operei de artă rezultate, iar asemenea opinii maioresciene rămân în substanța lor și astăzi inatacabile. Ne-ar mai interesa chiar atât de mult apucături și moravuri, tipuri și peripeții, idei și instituții din celălalt veac, dacă n-ar fi dublate atât de puternic, deși iscusit-subiacent, de „simțiminte omenești [...] aceleași la toată lumea" și nu ni s-ar prezenta ca o artă ce și astăzi ne apare ca incomparabilă? Fără îndoială că nu. Tot astfel, „ficțiunea ideală" la care face mereu referiri esteticianul n-ar fi fost posibilă fără străpungerea atât de neostenibil realizată de către Caragiale a coajei contingentului — spre permanent.

Se ridică însă aici o problemă demnă de tot interesul, dacă stabilim o corelație între ce zice — ori subînțelege — Maiorescu despre *artistul-oglindă, arta adevărată, obiectivitatea contemplării* etc., în *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, și precizările privind natura artistului din eseul *Poeți și critici*, publicat cu un an mai târziu. Acolo, poetul, îndeobște creatorul de artă, nu mai e privit ca o „oglindă" a realității, suficient de *fidelă* ca, în funcție de schimbarea epocilor, a împrejurărilor, să-și râdă — de pildă — când de „fraza reacționară" când de cea „demagogică" etc. În *Poeti si critici*, citim la un moment dat: „Din multe părți ale lumii primește poetul razele de lumină, dar prin mintea lui nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieși cum au intrat, ci se răsfrâng în prisma cu care l-a înzestrat natura și ies numai cu această răsfrângere și colorare individuală"[2]. Iar ceva mai târziu, în completare: „Altfel descrie lumea Goethe, altfel o descrie Heine, altfel Leopardi, altfel Victor Hugo, deși cu toții au primit impresii de la aceeași lume"[3]. Cum să înțelegem, așadar, denominațiile ce par atât de contradictorii de *artist-oglindă* și *artist-prismă?* Contradictorii, asemenea denumiri nu sunt chiar de considerăm lucrurile în sensul fizical. Iar Maiorescu, atunci când — în *Poeți și critici* — vorbea de „prismă", „răsfrângere", „individualismul poetului" ș.c.l., viza numai faptul că artistul este o întruchipare unică, irepetabilă. El nu poate primi și răsfrânge privelиștile lumii, sensul demersurilor omenești, decât — să zicem — din perspectiva

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 271 — 272
[2] *Ibidem*, p. 288
[3] *Ibidem*

comică fără termen de comparație a lui Caragiale, sau din cea elegiacă până la tragism și tot atât de inconfundabilă cu altceva a lui Leopardi. Maiorescu voia să zică, prin urmare (precum o va face mai târziu Camil Petrescu), că, de pe culmile lor deosebite, creatorii de artă nu pot să recepteze *altceva* decât se află în jur, dar că inevitabil vor vedea fiecare lucrurile, priveliștile, *altcumva* în felul lor și numai al lor. „Eul" creator nu poate fi oglindă *pasivă* în raport cu lumea, fiindcă nu-l iartă însușirile cu care l-a prevăzut natura să fie așa. Dar; tot în funcție de înzestrarea ce i s-a dat, nici *prismă* total deformantă nu poate fi. De lărgimea perspectivei, de putința de a se ridica în cât mai mare măsură spre universal, fără a sacrifica prin aceasta culorile și pulsația specifică ale particularului, depinde gradul transfigurării celor observate, trăite, semnificația mai cuprinzătoare sau mai restrânsă a acelei „ficțiuni ideale" de care vorbea Maiorescu.

Întorcându-ne la disocierea maioresciană dintre *artă* și *morală,* putem observa că și aici preocuparea în legătură cu „izvoarele" (de astă dată mai certe) ni se pare de însemnătate secundară. „Egoismul", considerat „izvorul a tot ce este rău", poate fi desigur de sorginte schopenhaueriană, însă iarăși numai ca simplu *punct de plecare* pentru distingerile ce erau de făcut în ordinea mai teoretică a lucrurilor. Fiindcă altfel decât în gândirea filosofului din Danzig se constituie acest principiu al „răului" în explicarea maioresciană a resorturilor existenței obiective și a impulsurilor naturii umane. La Schopenhauer, în opera principală *(Lumea ca voință și reprezentare),* dar și în celelalte (*Parerga*... etc.), *răul,* ca manifestare obiectivă a așa-numitei *voințe de a trăi,* era situat consecvent la temelia a tot ce există, fiind socotit tot atât de „irațional", de exacerbat, de monstruos-egoistic, ca și impulsul „orb" care i-a dat naștere. Maiorescu e mai prudent-rezonabil în această ordine a explicărilor. Nu „egoismul", pur și simplu, ci egoismul „exagerat" e socotit „izvorul a tot ce este rău". Iar în privința „naturii omenești", constatăm că ea i se înfățișează lui Maiorescu și cu „partea cea bună"; ceea ce, din punct de vedere schopenhauerian, nu poate fi acceptabil decât, poate, în cazul geniilor, a căror inteligență, cu mult peste nivelul celei îndeobște, le ajută să se elibereze de tirania *voinței de a trăi* și să se statornicească în starea de contemplație.

Iată cum se complică lucrurile, când vine vorba de „izvoare", în cazul lui Maiorescu, fără să se ajungă la aflarea cine știe căror „adevăruri definitive". Subtilitatea disocierii artei de morală pe care o încearcă esteticianul trebuie căutată altundeva. Maiorescu zice că orice emoție estetică, întrucât îl face pe om să se uite pe sine ca persoană, are o influență morală. Dar numai „pe câtă vreme este stăpânit" omul de ea. Fără a fi întru totul întemeiată, constatarea e de netăgăduită finețe. În ce sens? În acela că dacă iubitorii de artă nu s-ar ridica într-o lume mai bună cu închipuirea, cu toate puterile sufletului lor, doar „pe câtă vreme sunt stăpâniți" de emoția estetică, atunci ar rezulta că e suficient să punem pe toți oamenii — un număr de ori — în asemenea situații și dispoziții sufletești, spre a face din ei niște îngeri pentru toată viața. Ceea ce, evident, nu se verifică în existența

de aievea. Dar nu se verifică nici precizarea maioresciană restrângătoare cum că influența morală a artei operează strict numai în răstimpul cât cineva e „stăpânit“ de prezența acesteia. Se șterg impresiile, elevatele forțe de persuasiune ale marilor opere, pe dată ce întrerupem contactul nemijlocit cu arta? Nicidecum. Arta lasă urme adânci, durabile, în sufletele ce au primit-o — contrar teoriei maioresciene a contemplației — cu largă, sinceră participare, nu lăsându-se răpiți în cerul „emoțiunii impersonale“ cam ca Ganimede. Putem deci formula raporturile dintre artă și morală oarecum altfel, lărgind cercul tras de Maiorescu: pentru orice om ce ajunge la viața culturii, a artelor, acestea constituie prilej de meditație existențială în multiple sensuri, îi oferă „modéle“ și „antimodéle“ de conduită viitoare, adică un fond aperceptiv care sporește umanitatea potențială din el și chiar constituie o anume pavăză pentru existența lui ulterioară. Firește, *conceptul trăit* este altceva decât cel reținut pur intelectiv din reprezentările de ordin artistic. Însă a trăi fără a fi luat cunoștință vreodată de conceptele derivate din cunoașterea lumii valorilor, îndeosebi artistice, e, mai ales în societățile moderne, a vieții la nivel subuman. Iar Maiorescu, dincolo de scopul mai practic de a înlătura din viața artistică pe nechemații ce se ascund sub hlamida bunelor intenții morale, îndeosebi de cele zise înainte va fi fost preocupat, când a scris studiul *Comediile d-lui I.L. Caragiale*.

Rudimente ale unei estetici a folclorului românesc Maiorescu a schițat cu prilejul recenzării culegerii de poezii populare a lui Alecsandri, apoi în *O cercetare critică...*, în ceea ce a răspuns cu prilejul discursului de recepție la Academie al lui Duiliu Zamfirescu. Neluându-le în discuție aici, fiindcă impun o cercetare aparte, migăloasă, putem vorbi de notabile dezvoltări ale esteticii lui Maiorescu mai ales în cazul studiilor *Poeți și critici* (1886) sau *Eminescu și poeziile lui* (1889), iar într-o măsură mai restrânsă și în altele *(Literatura română și străinătatea,* spre exemplu, studiul din 1882 unde esteticianul schițează o interesantă teorie realistică asupra „romanului poporan“). Aceasta fiindcă, tot ca și în cazul teoriei culturii, estetica maioresciană e diseminată în aproape întreaga sa critică, nu fără temei numită „de principii“. Dincolo de cele relevate, distingerile din *Poeți și critici* vizau și natura de un fel nu obișnuit a *talentului* critic, drept unul hărăzit „a mai răsfrânge raza o dată răsfrântă de [...] prisma“ scriitorului[1]. Considerațiile din studiul amintit vizau totuși în mai mare măsură pe creatorul de valori artistice, adică un „ceva“ de neînlocuit în această ordine, fără de care disocierile celelalte nu și-ar fi avut obiectul. E un motiv de reflecție în legătură cu care Maiorescu își încordează toate resursele de comprehensiune în studiul *Eminescu și poeziile lui*. Și cum ar fi fost altfel, având în vedere prilejul unic ce i se oferise esteticianului și criticului: de a se pronunța asupra unei naturi artistice pe care — potrivit unei reflecții a lui Slavici, dintr-o scrisoare — natura o produce „numai *în momentele sale de preocupațiune*“? S-a vorbit și cu acest prilej de „schema“ schopenhaueriană

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 289

a geniului, pe care Maiorescu ar fi placat-o personalității atât de „nepereche“ eminesciene, ceea ce e și mai inadecvat a o face în cazul altor studii ale eminentului gânditor. Că portretul lui Eminescu, tras lapidar în prima parte a studiului, prezintă oarecari asemănări cu imaginea prototipică a geniului, așa cum o fixase Schopenhauer în *Estetica* sa, — ar trebui să fie un motiv de elogiu adus filosofului german, nu și un prilej de a-l bagateliza pe Maiorescu. Multe se pot obiecta, din perspectivă ulterioară, *Metafizicii* lui Schopenhauer. Reflecțiile sale despre structura omului de geniu n-au fost totuși anticipate — în ceea ce le constituie profunzimea, finețea — și nici depășite ulterior (exceptând considerația restrângătoare, din rațiuni de „sistem“ filosofic, cum că geniul, insubordonat prin marea lui inteligență în raport cu „das Wille“, ar fi o natură invariabil „contemplativă“, nu și una *activă* etc.). Încât, Schopenhauer, moralist de talia cel puțin a cunoscuților autori francezi de același fel din vremea clasicismului, putea să-i ofere *ne*-schopenhauerianului Maiorescu sugestii utile în priceperea unei naturi atât de greu de înțeles ca a lui Eminescu. Însă nu până la subordonare epigonică și pastișă.

De fapt, Maiorescu se ia — în partea întâi a studiului *Eminescu și poeziile lui* — după evidențe, după ceea ce a cunoscut nemijlocit vreme de mulți ani, atunci când încearcă a creiona și a explica personalitatea marelui poet. S-a zis că ar fi schițat un portret „clasic“, apolinic, însă acesta e, în aspectele sale mai explicite, romantic. De excepție. Firește că — așa cum se și cuvenea — el este *exponențial* într-o ordine a adâncimii. Amănuntele de tip biografic, dar mai cu seamă cele pe care noi le punem sub semnul „biografiei interioare“, au fost de mult depășite în fel de fel de privințe. Totuși, contrar a ceea ce s-a crezut și s-a combătut aproape invariabil, nu s-au învechit aproape deloc aprecierile „de principiu“, efectuate din perspectivă prin excelență estetică. „Care a fost personalitatea poetului? — începe prin a se întreba Maiorescu. Viața lui externă e simplă de povestit, și nu credem că în tot decursul ei să fi avut vreo întâmplare dinafară o înrâurire mai însemnată asupra lui. Ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înnăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă încât să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc“ [1]. Îndeosebi asemenea frază scandalizează pe mulți, deși ar fi fost cazul să se observe și aici — ca în atâtea locuri alte — prudența, nuanțarea enunțurilor maioresciene. Neagă Maiorescu, precum s-a zis, influențele mediului asupra geniului eminescian? Evident că nu. Le stabilește numai proporțiile lor firești, când zice că nu crede cum că vreo „întâmplare dinafară“ ar fi avut vreo „înrâurire mai însemnată asupra lui“. Rezultă, simplu, că Maiorescu admitea înrâuririle, dar numai pe cele de însemnătate oarecum secundară, care au acționat ca „aliați“, nu ca modificatori radicali ai geniului eminescian. Ar fi fost Eminescu ceea ce numim geniu, de s-ar fi întâmplat altfel? Multe nedumeriri, iritări, a iscat și denominația de „geniu înnăscut“. Aici, în lumina recentelor descoperiri ale biologiei moleculare, ale „codului genetic“, pe noi nu ne

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 329 — 330

scandalizează nimic, afară de tautologia formulării. Geniu „înnăscut"? Bineînțeles, îndeosebi când e vorba de un „geniu", dar și de oricine! E probabil însă că, în această privință, pe atunci prejudecățile erau atât de înrădăcinate, încât din pricina lor Maiorescu s-a simțit îndemnat să recurgă la superfluul „înnăscut" ca la o figură retorică. Încolo, portretul e luminos, lapidar, încărcat de atât de grele semnificații exponențiale, încât nimeni nu s-a mai încumetat să întrebuințeze văpselele și tușele magistrului atunci când a zugrăvit portretul vreunui alt scriitor român.

Având, Maiorescu o atât de înaltă reprezentare despre artă, despre poezie, și ivindu-i-se prilejul să-și parafeze concepția cu asemenea portret al unui neasemuit creator, — ce șansă!

*

Criticul literar și polemistul Maiorescu sunt de o însemnătate ce crește deodată cu timpul și, de aceea, atât de greu estimabilă. Alții au putut fi prodigioși semănători de idei, de opinii, de judecăți de valoare. Dacă au izbutit a fi tot atât de lapidari, de convinși în legătură cu adevărul pe care îl proclamă, de pornirea neîmblânzită — însă nu și neurbană, piezișă — de a lupta până la capăt pentru impunerea adevărurilor de care erau pătrunși? Recurgând la o comparație nu neapărat originală, ci numai potrivită în contextul de aici, am zice că Maiorescu reprezintă *coloana dorică* de cele mai pure linii din critica literară, alias polemistica (una fără cealaltă nu se poate) puse în slujba promovării unei mari literaturi române. Alții — mari critici și aceia — au fost „ionici", „corintici" și, cum li se mai poate spune (în termeni uzitați recent, Vladimir Streinu zicea despre G. Călinescu — într-o remarcabilă încercare de portret sintetic — că ar fi un „barochist"). E, aici, o problemă de *opțiune*, inerentul coeficient de subiectivitate. Să ni se permită, așa stând lucrurile, să ne declarăm adeziunea pentru *modul de a fi maiorescian* — în critică, în polemică. Fără a-l crede „infailibil". Însă pătrunși de conștiința că în „stilul" de *coloană dorică* al criticii, al polemicii sale, dăinuiau — implicite, implicate — mai amestecatele stiluri ale criticilor ulteriori, până azi. Sintetizatorul exemplar, la noi, până acum, el singur a fost. Opțiunea, nu dorim să ne fie crezută *„pe cuvânt"*, ci o vom demonstra. Să încercăm a lămuri sistematic două chestiuni: a raporturilor dintre ceea ce se cheamă un „estetician" și un „critic"; a raporturilor dintre *criticul literar* și spiritul, metodele, mijloacele *polemice* de care, în ordinea practică a lucrurilor, nu poate să facă abstracție, chiar de ar fi, tipologic, un „franciscan".

În prima chestiune. Criticul literar se deosebește de cititorul obișnuit, „amator", prin aceea că — de își cinstește „magistratura" cum se cuvine, cu toate răspunderile care îi încumbă — nu este un *empiric* în bătaia tuturor vânturilor, un Pogor entuziasmat până la orbire de ceea ce a aflat din ultima lectură. Criticul are o scară de valori mai cuprinzătoare sau mai restrânsă. Totuși, o *scară de valori*. G. Călinescu, în prefața la ediția abreviată, postumă, a *Operei lui Mihai Eminescu*, zicea — nu fără îndreptățiri multiple — că, spre a scrie o *Istorie a literaturii*

române, trebuise să se edifice asupra celui mai de seamă exponent al acesteia. Iar spre a-și da seama cât mai în cunoștință de cauză de mărimea acestuia, a trebuit — din rațiuni de complexe comparații — să înoate în cercuri din ce în ce mai largi în literatura universală. E, în cele dinainte, un mod al lui G. Călinescu de a învedera că tot un estetician „practic“ a trebuit sa se străduiască a deveni, spre a dobândi un criteriu plauzibil în privința aprecierii valorilor literare autohtone. Maiorescu subînțelegea toate acestea, când se arăta obsedat de ridicarea unui „fundament trainic“ pentru literatura română modernă. De aceea, la el, activitate de *critic* neluminată de *principii estetice* limpezi nu era de conceput.

Era Maiorescu, astfel gândind, un sec „abstractor“ al criticii, un exclus de la ceea ce s-a proclamat de la Gherea încoace drept „critica analitică“? Și e, în vremurile mai noi, acest din urmă fel de critică singurul legitim, în stare de a-ți da „investitura“? Experiența, avatarurile, traumatismele „noii critici“ din ultimele decenii arată că nu e de fel așa și că Maiorescu era în această privință — ca în atâtea altele — un vizionar, un precursor de care mereu va trebui să se țină seamă. Un *sintetizator*, menit a sta ca piatra de hotar între trecut și viitor. Numai armat cu principiile estetice pe care le-am pus în lumină până acum, Maiorescu putea să privească *de sus*, fără vreun sentiment al derutei, aproape orice nouă apariție literară, oricât de neașteptată ar fi fost. Spre deosebire de atâția critici „empirici“, Maiorescu are intuiția de a întrevedea în Eminescu, după numai trei compuneri publicate în *Convorbiri literare*, un poet „în toată puterea cuvântului“. Nu era Maiorescu „analitic“ în densa lui caracterizare, ba chiar profetic, — în sensul că obiecții aduse lui Eminescu la 1871 au revenit până în anii noștri? Să vedem. „Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum așa de puțin format încât ne vine greu să-l citățm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului, este d. Mihail Eminescu. De la d-sa cunoaștem mai multe poezii publicate în Convorbiri literare, care toate au particularitățile arătate mai sus, însă au și farmecul limbagiului (semnul celor aleși), o concepție înaltă, și, pe lângă aceste (lucru rar între ai noștri), iubirea și înțelegerea artei antice“ [1]. Nu era Maiorescu „analitic“ în asemenea densă, cuprinzătoare caracterizare (și „consacrare“)? Fără îndoială că era, numai că într-un fel ce, poate, singur lui i se potrivea. „Analizele“, la Maiorescu, sunt *treptele* minime, însă absolut trebuitoare pentru o ascensiune de la al cărei capăt se poate vedea „întregul“ cu toată limpezimea. „Cu totul osebit în felul său“ nu era o „analiză“ prudentă, subînțeleasă, pentru care alții ar fi cheltuit zeci de pagini, împărtășită numai prin concluziile ei, — mod de a sugera că ne aflăm în fața unei apariții poetice rarisime? Dar „om al timpului modern“, câte implicații analitice presupunea?„Iubitor de antiteze cam exagerate“, era un mod de a cenzura un „romantism“ incipient (cam byronian, cam hugolian), la care Eminescu se va arăta sensibil cu vremea. Nu

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 159 — 160

renunțând cu totul la antinomiile inerente viziunii romantice despre lume, însă dispunându-le cu altă iscusință compozițională. Rafinându-le, așa cum au procedat pe alte meridiane poeții situați „au fin du romantisme“, un Baudelaire, un Edgar Poe mai înainte, suprimând „retorica“ romantică dintâi, devenind „clasici“, *modele* ale acestui uriaș experiment artistic al veacului trecut. „Reflexiv mai peste marginile iertate“, Eminescu a înțeles de asemenea cu vremea, să nu mai fie. Însă nu până la abolirea ideației specifice — și posibile — în poezie, a acelor „abstracțiuni“ puse în funcție de „reale“, pe care G. Călinescu le-a priceput în *Scrisoarea I* drept ceea ce erau (= emoții rafinat intelectualizate). Dar a zice, printr-o figură repetitivă, „poet, poet în toată puterea cuvântului“, nu implică o mare încărcătură *analitică* ce știe să se ascundă, spre a nu deveni pletorică, fastidios-ridicolă? Și a vorbi de „farmecul limbagiului“, de o „concepție înaltă“ (adică o „Weltanschauung“ cum — coerent, unitar — nu se prea observase până atunci la poeții români), de „iubirea și înțelegerea artei antice“ — toate acestea nu presupuneau un sondaj analitic complex, dificil, pe baza studierii a numai trei poezii?

Exemplul — la care vom adăuga și altele — e concludent: pentru Maiorescu „analiza“ este *impudică* în critică, de este etalată pe toată întinderea ei, cât și „cuvintele multe pentru gânduri puține“, în poezie. Concizia, precizia, logica ei, nuanțarea cu mare grijă a celor comunicate sunt îndestulătoare pentru cel ce afirmase — desigur, nu numai cu aplicabilitate la poeți — în *O cercetare critică:* „Voltaire a zis-o: «le secret d'etre ennuyeux c'est de tout dire», și dacă prima cerință pentru un artist este ca să știe ce să spună, desigur a doua cerință este ca să știe ce să nu spună“[1]. Era pentru Maiorescu, e și pentru noi, cei de astăzi, „arta“ criticului străină de aceste două *fundamentale* (dar nu și elementare) „cerințe“? E atât de simplu să spui în critică „scurt“ și „inteligibil“ ceea ce ai gândit îndelung? Dacă „analitic“ e tot una cu fastidios, plicticos, atunci e un elogiu pentru Maiorescu de a fi evitat cu metodă asemenea „critică analitica“.

În fond, latura „sintetică“ și cea „analitică“ a criticii maioresciene nu se dezvoltă niciodată una în dauna celeilalte. Totul — provenind din înclinarea funciară de a formula și a rezolva o *problemă* cu fiece articol scris. Maiorescu nu e, obiectiv, dintre cei pe care Eminescu îi încrimina în *Criticilor mei* pentru că scriu fără să aibă „ceva de spus“. A publicat relativ mai puțin decât comentatorii literari ulteriori, tocmai din pricină că se păzea s-o facă de nu era vreo problemă importantă de pus în dezbatere. De aceea, la el, totul apare atât de cu rost, de funcțional (cum ne place a zice în vremea din urmă), — disparității, fragmentarismului *aparent* opunându-i-se o redutabilă coerență *latentă*. Maiorescu e cel mai „problematizant“ critic român; iar astfel fiind, compoziția, principiul de structurare a eseurilor, articolelor, studiilor sale sunt, invariabil, cele de tip *nepedant silogistic*. Se poate înțelege lesne și de ce, silogismul având totdeauna de pus și de elucidat o problemă, de verificat (întrucât poate fi considerat ca atare) un *adevăr particular* printr-unul

[1] *Ibidem*, p. 47

general, de domeniul evidențelor, al axiomaticului. Silogismul e, din perspectiva specific antropologică, forma cea mai uzitată, mai frecvent verificată, de „rațională zare“ a existenței, de „umanizare“ a acesteia cu ajutorul înclinației specific omenești de a-și anihila *nedumeririle* prin *cunoaștere*. Silogismul e o formă specifică de „praxis“. Iar de e construit cu bună credința, acuratețea, eleganța, concizia specific maioresciană, devine o elevată modalitate de „savoir vivre“, o veritabilă „artă“, o prea frumoasă „metaforă“ a cunoașterii. Iată în ce constă unicitatea și suprema formă de justificare a criticii maioresciene, trăinicia cu care biruie ea timpul, prestigiul de *model*, „clasicitatea“ ei. Structura compozițională suplu-silogistică a criticii maioresciene, țelurile care i-au determinat configurarea, oferă și o superioară bază explicativă ținutei sale prin excelență *polemice*. După cum, calitatea ei de principal instrument al unei nobile „antropologii în acțiune“ oferă motivarea și explicația adâncă a complexului, subtilului, în atâtea chipuri prevenitorului caracter *pedagogic* al criticii literare sau mai larg culturale a magistrului. Iar astfel fiind, *clasicitatea* celor mai alese dintre activitățile lui Maiorescu își verifică încă într-o privință caracterul funciar — pe deasupra módelor și curentelor: „demonul“ *polemic* și „heruvul“ *pedagogic* își oferă unul altuia iarăși un echilibru tensional, complinitoriu, dintre atâtea ce împingeau spre „labor improbus“ pe cel ce încă din adolescență își notase în „*Jurnal*“ că — așa văzuse că-i e firea — „trebuie să am numai *contraste*“ (sublinierea noastră — G.M.).

Să vedem, însă, de *se verifică* toate acestea, conformându-ne unui procedeu pe care chiar de la Maiorescu l-am reținut îndeosebi. În *O cercetare critică...*, unde, în numele unor „elementare“ principii de *estetică practică*, Maiorescu a trimis în neantul din care ieșiseră atâtea versificări incalificabile, spiritul polemic e mereu la postul său de veghe, într-o infinitate de ipostaze care fac din esteticianul-critic un veritabil „poet“ (în sensul rafinatei luări „afective“ de atitudine). Pornirea aceasta spre dispută nu e însă niciodată *ad hominem*, nedelicată, grobiană, glacială, orbită de ură subumană —cum cu mâhnire a trebuit să constatăm din ulterioare, minate de urâta „rea credință“, manifestări ce se revendicau de la „spiritul polemic“. În calitatea lui de critic, Maiorescu e un „pedagog“ mereu cu grija îndreptării lucrurilor, nu un Aretino! De aceea, polemistul din el nu e un zurbagiu împins spre descoperirea pretextelor de invectivă *pamfletară* suficientă sieși. Accente de pamflet — vom vedea — există câteodată la Maiorescu; dar nu spre a distruge cu orice preț adversarii. Ar fi fost un mod de a se distruge lent pe sine, de a-și submina stima — fie și inconștientă ori cvasiconștientă a altora —, de a-și pierde *autoritatea* de critic, care se întemeiază pe „încrederea“ cititorilor, adică pe un infuz element psihologic. Maiorescu privește lucrurile cu umor, cu ironie mai curând onctuoasă decât vulnerantă, iar *in extremis* cu indignare sfântă, fără *parti-pris*-uri strict personale. El citează — și comentează cu dispoziția amuzat-amară a celui ce știe că nu poate reteza chiar dintr-o dată monstruozitățile: „Într-un alt ziar nou (din august 1866), citim: «Să scriu la ode lingușitoare / N-am obiceiul,

mărturisesc; / Chiar de cuvinte măgulitoare / Întotdeauna mă cam feresc; / Dar cu plăcere și cu căldură / Aș scrie multe, pre legea mea, / Strâmbe, sucite, fără măsură, / Fără de vină cum aș putea. / Aș face una acelui care/ Democrația ar sprijini, / Și monstruoasa centralizare / Ca pe o spaimă o ar goni»"[1]. Iar în comentariul ce imediat urmează, cu îngrijit absconsă ironie Maiorescu statuează: „Sperăm că din opoziția frapantă între exemplele din urmă și poeziile citate mai nainte cetitorul va fi simțit deosebirea radicală ce desparte poezia de proză; fie aceasta simplă, fie rimată, și va fi înțeles că înainte de a putea fi vorba de poezie, trebuie cel puțin să se îndeplinească condițiunea mehanică a oricărei opere de artă: aflarea materialului sensibil care pentru poezie consistă în imaginile sensibile deșteptate prin cuvinte"[2].

În același studiu, ceva mai încolo, discreditând pentru totdeauna întrebuințarea fără măsură și țel precis a „diminutivelor" în poezia românească, criticul e *polemic* și *pedagogic* în proporție cu însemnătatea primejdiei: „Formele de substantive și adjective în *ică, țică, șică, oară* etc. sunt astăzi vițiul contagios de care sufer mai *toate* poeziile române. Câte scapă de înjosirea ideilor, mor de boala diminutivelor. Fiecare poet crede că nu este destul de poetic, de delicat dacă nu-și diminuează cuvintele, și acum am ajuns așa de departe, încât cu greu se va mai afla vreo poezie care să nu fie bântuită de aceste forme de decadență limbistică. «Scumpa mea Mariță, / Zâna mea din cer, / Ia dă-mi o guriță / Asta-i tot ce cer / Ș-apoi Ionițică (Nu-i destul Ioniță, a făcut Ionițică! — *nota lui T.M.*) Ce fac cu onoare, / Știi c-o gurițică / E ca și o floare etc. Ia această cruciuliță / Și păstreaz-o-n sânul tău, / Tu mai dă-mi a ta guriță» etc. [...] «Gurița ta, fetiță, e dulce rumeioară, / E garofița creață în a ei primăvară [...] Și talia-ți gingașă e foarte mlădioasă, / A tale piciorușe, o, scumpa mea frumoasă» etc. [...] «De-ți place, scumpă Lino, aceste versulețe» etc., etc."[3] Ajuns la capătul citării unor asemenea probe de batjocorire a poeziei, Maiorescu nu poate să nu treacă de la tonul umoristic, ironic, de un sarcasm strunit, la acela înnecându-se de indignare: „Mariță, guriță, Ionițică, cruciuliță, garofiță, piciorușe, versulețe — pentru Dumnezeu! Ce limbă este aceasta? Ce forme de copii nevârstnici?" Iar după aceea, concluzia pedagogică nu lipsește, reducând la proporțiile „reale", „raționale", dispoziția polemică: „Să ne înțelegem: ce rol pot juca diminutivele în poezie? Poezia are să mărească efectul; prin urmare, numai acolo unde anume prin micimea obiectului se produce impresiunea cea mai marcantă [s-ar zice că Maiorescu presimțea, aici, episodul „nunții" gâzelor din *Călin — File din poveste — n.n.*], numai acolo diminutivul poate avea locul său special. Toți poeții cei mari ne învață aceasta"[4]. Spre a fi mai concludent, Maiorescu oferă un exemplu din lirica lui Goethe, așa cum peste tot, în *Cercetarea critică...* invocase, drept contrapondere strivitoare a poeziilor proaste, exemple

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 30 — 31
[2] *Ibidem*, p. 31
[3] *Ibidem*, p. 53 — 54
[4] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 54

ilustre din poezia universală și din lirica noastră populară. Iată, în loc de orice concluzie a „pedagogismului“ său, care nu e de confundat cu ceea ce s-a numit critica judecătorească“: „Și aici, ca în toate chestiunile ce se refer la natura limbei, poezia populară ne poate servi de model. Citățm ca exemplu frumoasa poezie [...] *Oltule, Oltețule:* «Oltule, Oltețule / Seca-ț-ar pâraiele, / Să crească dudaiele, / Să trec cu picioarele. // Oltule, râu blestemat, / Ce vii așa tulburat? / Ce te repezi ca un zmeu / Și-mi oprești pe Nițul meu! // Schimbă-ți, schimbă-ți apele, / Slăbește-ți vârtejele, / Să-ți văd petricelele, / Să treacă fetițele, / Să le speli picioarele»“[1].

Fără a înceta să se facă simțită peste tot, tendința „pedagogizantă“ nu merge în critica maioresciană împotriva judecății de valoare, a asprimii acesteia, uneori extremă. Ce-i drept, din „spirit partizano-junimist“, de care nici asemenea minte luminoasă n-a putut să se ferească pe de-a-ntregul, suita de aprecieri estetice care vine în *Direcția nouă...* după cele, atât de înalte, acordate lui Alecsandri și lui Eminescu, nu este atât de ponderată pe cât ne-am aștepta. Prudent, criticul introduce o notă abscons-refrigerantă, când e să vorbească și de ceilalți reprezentanți ai „noii direcții în poezie: Samson Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni, Teodor Șerbănescu, Dimitrie Petrino. Însă, în comparație cu severele observații făcute pe la sfârșitul pasajului despre Eminescu („greșeli ce trebuiesc neapărat îndreptate“, „abuz de cuvântul *pală*“, „gândiri și expresii prea obișnuite, multe rime rele“ și — în concluzie — „nu înțelegem, nu putem primi această neglijență a formei“), surprind în mai mult de o privință cele ce urmează. Criticul găsește că „lucrările d-lui Bodnărescu sint demne de studiat“, chiar dacă stilul din tragedia *Rienzi* „este prea greoi“, iar circumstanța atenuantă pe care adversarilor nici nu se gândea să le-o caute, în cazul de față o subliniază pe loc: „E drept să nu uităm că greutatea limbei se explică în parte și prin greutatea materiei. Alta e tragedia, alta e balada sau poezia lirică“[2] etc. Așa, Bodnărescu e alăturat celorlalți doi „poeți însemnați“ [Alecsandri și Eminescu — *n.n.*] prin înălțimea ideilor și, în parte, prin felurimea formelor poetice ce le-au introdus“[3]. Intervine apoi o bemolizare ce era în natura lucrurilor: aceea că „ar fi nedrept să uităm încercările altora mai noi [Matilda Cugler, Șerbănescu, Petrino — *n.n.*], care în sfera lor mai restrânsă ne prezintă o mișcare naturală, exprimată în limbă corectă, adese elegantă, totdeauna ferită de înjosiri“[4]. „Sferă [...] mai restrânsă“, dar limbă „adese elegantă“, după ce se vorbise admonestator de „neglijența formei“ la Eminescu? Barometrul aprecierilor criticului urcă și coboară, precum vedem, într-un mod cât se poate de imprevizibil. Să fie tot „pedagogismul“ în stare a explica toate acestea, în sensul că lui Eminescu era cazul să i se ceară incomparabil mai mult decât celorlalți? E foarte

---

[1] *Ibidem*, p. 57
[2] *Ibidem*, p. 164
[3] *Ibidem*, p. 166
[4] *Ibidem*

posibil. Însă (oricât de curtenitor ar fi fost prin fire Maiorescu față de femei), să se spună asemenea lucruri despre Matilda Cugler — vom vedea — parcă e cam prea de tot: „Plăcerea noastră — și, poate, nu e exagerat să zicem : un fel de recunoștință pentru producerile literare ale d-rei Matilda Cugler [*astăzi d-na Poni*] [...] va fi cu atât mai ușor de explicat cu cât ne vom aminti de mijlocul literar în care le aflăm“[1]. La ce „mediu“ literar face aluzie criticul, cu cine vrea s-o compare pe „d-ra“ poetă Cugler? Iată împotriva cui și în ce mod se repede Maiorescu numaidecât (încercând din mers să-și recâștige ce se mai putea din obiectivitate): „Să nu mai vorbim de dd. Aricescu, Tăutu, Hasdeu, Bolliac (Hasdeu și Bolliac ca poeți; ca autori prozaici sunt fără contestare dintre cei mai buni) etc. Despre aceștia s-a vorbit destul în singura revistă critică ce a avut-o România, în Convorbiri literare“[2]. Hasdeu și ... Aricescu; Hasdeu și... Matilda Cugler! Să admitem că, în pofida celor ce va zice despre *subiectivitatea* poeților și *obiectivitatea* criticilor, în cele de mai sus Maiorescu însuși e mai curând „poet“ (în accepția arătată), nu „critic“.

În genere, dacă simțul — îndreptarul său „pedagogic“ — explică multe asemenea inadvertențe, le acordă cuvenitele „împrejurări ușurătoare“ de care autorul însuși vorbea într-un rând, altceva e ceea ce surprinde la Maiorescu. Aproape ca o *constantă*. În marile sale demonstrații *polemice*, criticul nu-și alege adversari pe măsură; sa zicem (după cum, de mult, și G. Călinescu a observat) pe un B.P.Hasdeu, vizat în câteva rânduri aluziv, dar niciodată înfruntat frontal. Șt. Cazimir făcea într-un rând observația interesantă că trăsnetele polemice maioresciene din *O cercetare critică*... nu vizau decât în prea mică măsură pe poeții realmente de seamă ai epocii, dar în una apreciabilă pe niște obscuri începători în ale versurilor de pe la Oradea și din alte părți. Așa și în *Direcția nouă*..., unde, spre a-și justifica „recunoștința“ față de „producerile literare ale d-rei Matilda Cugler“, Maiorescu nu-i compară mult-puținele însușiri cu ale —să spunem — lui Alecsandri, ci cu ale lui Hasdeu, „demonstrate“ doar printr-un „*să nu mai vorbim*“ , iar apoi *in extenso* cu ale lui Iosif Vulcan, care nu prea făcea caz de faptul că umplea uneori paginile *Familiei* (rămase până în preziua imprimării goale) cu improvizații lirice de-ale lui. Iată cum îl ironizează Maiorescu, înainte de a cita mai „convingător“ din Matilda Cugler: „În vremile noastre (pentru a cita ex abrupto câteva exemple) d. Vulcan, redactorul Familiei trece de poet, când cântă: «Sum calic ca vai de mine / Și amar mă mai trudesc, / Totuși fară de suspine / Și voios eu viețuiesc» etc“[3]. Trebuie să-i recunoaștem lui Maiorescu meritul de a fi primul iscusit dibuitor de citate — izbutite, mediocre, ridicole, după trebuințele demonstrației — din critica literară românească, înainte de G. Călinescu. Însă îmdemânarea aceasta putea să-l împingă ușor spre tendințe selective *pro causa sua*. Astfel se explică de ce, până să ajungă a pune în prielnic relief pe Matilda Cugler, Maiorescu mai descoperă — din rațiuni

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 166
[2] *Ibidem*
[3] *Ibidem*, p. 166 — 167

ad-hoc — un „poet" pe care nici o istorie literară n-a binevoit să-l înregistreze: „În vremile noastre apar poeți ca d. Pătărlăgeanu, care în «orele de repaos» (București, 1861) ne arată «dorința» d-sale: «Nu-i nimic în astă lume / Să mă facă fericit. / Nici averi, nici mare nume, / Nu e ținta ce-am dorit; / Ci dorința mea e toată / Să-mi văd țara c-a-nflorit.// Să văd legea electorală / Că odată s-a lărgit, / Și comisia centrală / Din Focșani că s-a urnit» etc."[1] În sine, spre a arăta cât poate fi înjosită poezia de către nechemați, exemplele invocate slujeau criticului. Însă pentru rațiuni polemice de punere în paralelă, procedarea nu era tocmai leală.

Neîntrecut polemist, cu deplină îndreptățire în modul acerb cu care izbea într-un „întreg curent" de corupere a limbajului publicistic, se dovedise Maiorescu prin studiul meticulos, obiectiv, de bune intenții și bună credință, cunoscut sub numele de *Limba română în jurnalele din Austria*. Și mai iscusit încă, atingând culmea în materie de *artă a polemicii*, e criticul în cele două studii îndreptate contra *Revistei Contimporane*. Numai că aici „țelul" era copleșit de enorma acumulare a „mijloacelor" ofensive. Spre deosebire de majoritatea beligeranțelor sale, unde Maiorescu se menține în cadrul unui gen anume de „cavalerism", aici se vede că prea l-a luat furia pe dinainte. Chiar subtitlurile sunt de o violență neobișnuită la el: „*Studiu de patologie literară*" ; „*Al doilea studiu de patologie literară*" . Nu-i vorbă, adversarii de la revista bucureșteană nu se dădeau în lături mai nici unul de la un limbaj incalificabil. Să-și pună însă mintea un gigant cu un pitic? E, probabil, și motivul care l-a determinat pe Alecsandri să intervină pentru stingerea disputei, atunci când încăierările păreau să întreacă orice margini, orice „stil", în aspectele lor globale.

Prin acestea-s „datate" cele două pamflete maioresciene. Altminteri, judecându-le dintr-un punct de vedere *intrinsec*, ele-s un model al genului. Partea de început a celui dintâi este în toate privințele eminentă: umor, momente de autoironie așa-zicând „colectivă", ironie când mai indulgentă, când mai tăioasă, malițiozități în avalanșă, sarcasm cu atât mai redutabil, cu cât pare mai detașat; ca la marii medici, care totalizează într-un diagnostic datele din nenumărate fișe de clinică. În totul, senzația de ridicol imens, împins până la grotesc, se întărește cu fiece cuvânt, cu fiece propoziție, Maiorescu dovedind o metodă fără cusur în a da expresie unei indignări monumentale. Iată, după un citat din Darwin privitor la înclinarea maimuțelor de a folosi ingredientele ce le pot da amețeală: „Va să zică plăcerea noastră pentru amețeala artificială, produsă prin plante și preparatele lor, este întemeiată pe o predispoziție strămoșească, comună nouă cu celelalte rudenii de aproape, cu maimuțele de exemplu, din al căror neam ne coborâm. Nu ne vom mira dar de lățirea cea mare a acelui obicei și de feluritele mijloace [...] cu care omul își nutrește pasiunea lui pentru amețeală. Există însă un fel de beție deosebită între toate prin mijlocul cel extraordinar al producerii ei, care se arată a fi privilegiul exclusiv al omului în ciuda celorlalte animale: este beția de cuvinte. Cuvântul, ca

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 167

și alte mijloace de beție, e până la un grad oarecare un stimulant al inteligenței. Consumat însă în cantități prea mari și mai ales preparat astfel încât să se prea eterizeze și să-și piardă cu totul cuprinsul intuitiv al realității, el devine un mijloc puternic pentru ametirea inteligenței [...] Simptomele patologice ale amețelei produse prin întrebuințarea nefirească a cuvintelor ni se înfățișează treptat după intensitatea îmbolnăvirii. Primul simptom este o cantitate nepotrivită a vorbelor în comparare cu spiritul căruia vor să-i servească de îmbrăcăminte. În curând se arată al doilea simptom în depărtarea oricărui spirit și în întrebuințarea cuvintelor seci; atunci tonul gol al vocalelor și consonantelor a uimit mintea scriitorului sau vorbitorului, cuvintele curg într-o confuzie naivă și creierii sunt turburați numai de necontenita vibrare a nervilor acustici. Vine apoi slăbirea manifestă a inteligenței: pierderea oricărui șir logic, contrazicerea gândirilor puse lângăolaltă, violența nemotivată a limbajului"[1]. Și printr-o tranziție vestind nemijlocit obiectul polemicii, concepută cam în stilul a ceea ce francezii numesc „plaisanterie": „Ar da poate un caracter prea pedant acestei neînsemnate cercetări literare dacă am voi să așezăm exemplele practice pentru teoria mai sus expusă după chiar gradele arătate: Ne mărginim a le cita în total, lăsând binevoitorului cetitor sarcina de a le clasa în ordine, de va voi"[2].

Mare *artist al cuvântului*, cât și Eminescu, Creangă, Caragiale, se vădește Maiorescu — chiar și numai din fragmentele citate — datorită cel puțin împrejurărilor pe care le vom aminti imediat. Întâi, sunt de ținut în seamă complexele înțelesuri intuitive, afective pe o gamă largă, intelective, date de critic vorbelor. Conferă mare prestigiu, de asemenea, aticitatea și „modernitatea" vocabularului folosit, care e al unui veritabil *creator de limbă*, menită să dureze. Aici, ca în tot ce a compus de la *Despre scrierea limbii române* înainte, câte cuvinte de ale lui Maiorescu arată vetust în vremea noastră? Vreo câteva, care — fapt paradoxal — au alunecat uneori cu trecerea anilor spre accepții licențioase. Cu mai multă luare aminte e cazul să observăm strategia compozițională, care e meșteșugită cât și a lui Caragiale cel din comedii: nimic de strămutat de la locul său, nimic spus prematur, dar nici prea târziu, spre a nu-și rata autorul nici unul din efectele scontate. Așadar, o variație a atitudinilor, a tonului, a sensului abscons metaforic al formulărilor, care „polifonizează" textul întreg. Caz rar la un critic, în raport cu frecvența lui la scriitorii de savantă „oralitate": pe Maiorescu nu-l citești în poziție strict mentală, ci îl și *auzi* (parafrazând o cunoscută expresie a lui Camil Petrescu, am zice că *îi auzim ideile*); după cum îl și *vezi* într-a nume chip, *îl simți* pe aproape în timpul lecturii — prezență învăluitoare, tiranică. Ce efort îi vor fi cerut criticului asemenea rezultate nu s-a prea subliniat până acum. Dar putem bănui. Avem chiar și o mărturie — de asemenea trecută cu vederea — a lui Iacob Negruzzi, privind felul cum lucra criticul la studiul *Despre scrierea limbii române*: această lucrare, „după

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 217 — 218
[2] *Ibidem*, p. 218

ce o pieptenă și repieptenă [...] fu publicată în broșură“ [1]. Vasăzică Maiorescu își „pieptăna“, „repieptăna“ scrierile. Era un *flaubertian* al stilului, asemeni marilor săi comilitoni.

Începând a deveni explicit în privința cuprinsului polemic al pamfletului despre *Beția de cuvinte în „Revista Contimporană“* , autorul mai face o ultimă precizare metodologic-vitriolantă: „Pentru alegerea exemplelor ne-a fost un singur semn patologic hotărâtor: întrebuințarea cuvintelor pentru plăcerea sonului lor și fără nici un respect pentru acea parte a naturii omenești care se numește inteligență “ [2]. Observați jocul violent, caravaggian, de lumini și umbre care dau frazei structura unui „basorelief“ cu totul singular, hieroglific: cuvinte „neutre“ în știință, violent „intuitive“ și cu un infrasens pălmuitor, aici („patologic“); iar spre final o complexă alcătuire sintactică ce se pretează la cele mai felurite receptări, datorită ambiguității *cuvântului-cheie:* „parte“ (vasăzică, neavând „respect“ pentru „partea“ din natura omenească numita „inteligență“, cei ce urmau să fie puși la stâlpul infamiei trebuie că vor fi preferat alte „părți“, care, de le considerăm și prin eventuala lor întruchipare anatomică, devin nu numai un prea bine cunoscut din vorbirea populară simbol al „prostiei“, dar se încarcă și de subînțelesuri licențioase). Iată, prin urmare, o *frază-prototip* în privința iscusințelor compoziționale, a truculențelor stilistice proprii lui Maiorescu — criticul, polemistul. Urmează și lovitura prin surprindere, năucitoare: „În București a apărut la 1 martie a anului 1873 o gazetă lunară sub numele de Revista Contimporană. Litere-Arte-Științe. Se spune că vreo 20 sau 30, alții zic chiar 40, de redactori-colaboratori însuflețesc tinerețea acestei plăpânde ființe. Noi deocamdată ne îndeplinim datoria de a-i mulțumi pentru îmbelșugata culegere de exemple ce ne oferă în primele sale numere în folosul și spre ilustrarea tratatului de față asupra beției de cuvinte în toate fazele ei, și nu ne îndoim că, de va merge mai departe pe aceeași cale, va deveni una din cele mai importante întreprinderi pentru acest scop“ [3].

Prima „victimă“, executată cu mare ceremonial, e George Sion, surprins în ipostază de „eseist“. Comentând *Oda la Moruzzi,* unde Conachi elogia pe domnitorul „civilizator“ pentru că adusese „cu-ndestulare“ „ape curgătoare / În orașele-nsetate“, „d. Sion — ne spune cu nevinovăție Maiorescu — [arată] că în adevăr Moruzi a adus apa la Monastirea Golia din Iași, «de unde, vărsându-se prin o gură de leu, se împărțea pe la mai multe cișmele», și apoi continuă: «am citat aceasta pentru ca să arăt că inspirațiunea lui Conachi nu era o adulațiune, ci esploziunea unui entuziasm nobil pentru îmbunătățirile ce poetul vedea că se fac în țară»“ [4]. Aici, lăsând la o parte „nevinovăția“, Maiorescu tresare stupefiat: „Cum? Câteva cuvinte rimate asupra unor țevi de apă aduse de prințul Moruzi se

---

[1] I. Negruzzi, *Amintiri din “ Junimea“* , 1939, p. 51
[2] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 218
[3] *Ibidem*
[4] *Ibidem*, p. 219

Așadar: „tipuri din viața noastră socială de astăzi“, „cu semnele lor caracteristice“ etc. Era un „metafizic“, ignora Maiorescu „mediul“ social, respectiv — implicațiile esențiale ale ceea ce mai târziu se va numi „critica sociologică“ (iar relativ recent „sociologia literaturii“, a „criticii“, a „lecturii“ ș.a.m.d.)? Nicidecum, atunci când natura obiectivă a scrierilor avute în vedere o impunea. Dar referirea la „pornirile și pasiunile omenești“ care „agită“ — după felul fiecăruia — personajele caragialiene, să nu ne spună nimic asupra „criticii psihologice“, la care Maiorescu apela ca la un *auxiliu*, ori de câte ori i se impunea? Și nu în ultimul rând e relevabilă observația maioresciană potrivit căreia, arătându-ne realitatea „din partea ei comică“, I.L. Caragiale lasă să se întrevadă „prin această realitate elementul mai adânc și serios, care este nedezlipit de viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie“[1]. În lumina specificării de la urmă, butada după care nimic nu e mai tragic decât comicul trebuie privită ca o „variațiune“ pe „tema“ ce lui Maiorescu îi era atât de limpede.

Dar „formalismul“ ce s-a reproșat nu o dată criticii maioresciene nu știm cum ar mai putea fi susținut, în lumina unor atât de clare distingeri din studiul *Eminescu și poeziile lui:* „Poetul e din naștere, fără îndoială. Dar ceea ce e din naștere la adevăratul poet nu e dispoziția pentru forma goală a ritmului și a rimei, ci nemărginita iubire a tot ce este cugetare și simțire omenească, pentru ca din perceperea lor acumulată să se desprindă ideea emoțională spre a se înfățișa în forma frumosului. Acel cuprins ideal al culturei omenești nu era la Eminescu un simplu material de erudiție străină, ci era primit și asimilat în chiar individualitatea lui intelectuală“[2]. Iar de aici, ca o veritabilă retezare de „nod gordian“ în mult dezbătuta și azi problemă a raportului dintre „individual“ — „național“ — „universal“ în opera eminesciană: „Căci cum să ajungi la o privire generală, daca nu ai în cunoștințele tale treptele succesive care să te ridice până la ea? Tocmai ele dau lui Eminescu cuprinsul precis în acele versuri caracteristice în care se întrupează profunda lui emoțiune asupra începuturilor lumii, asupra vieții omului, asupra soartei poporului român [...] Deprins astfel cu cercetarea adevărului, sincer mai întâi de toate, poeziile lui sunt subiectiv adevărate nu numai atunci când exprimă o intuiție a naturei sub formă descriptivă, o simțire de amor uneori veselă, adeseori melancolică, ca și atunci când trec peste marginea lirismului individual și îmbrățișează și reprezintă un simțimânt național sau umanitar“[3].

Dar „antiistorismul“ maiorescian? O erezie ca atâtea altele, preluată fără control de la denigratorii din timpul vieții criticului. Spre a o anihila e destul să amintim — fie și numai caracterizarea prin tipică „situare“ de ordin *istorico-literar* a lui Alecsandri, cea din studiul *Poeți și critici* (e și un prilej de a aminti fundamentala însușire critică maioresciană, aceea de a găsi lucrurilor de care se ocupa autorul *măsura ce singură li se potrivește* și, în consecință, de *a pune oricând*

---

[1] *Ibidem*, p. 272 — 273
[2] T. Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 335
[3] *Ibidem*, p. 335 — 336

problemele în mod adecvat, de a se „revizui" când observa inadecvarea): „...ce înțeles poate avea întrebarea cine este mai mare poet? Înțelesul de a măsura incomensurabilele, adică nici un înțeles [...] Dacă din cele 70 de poezii ale lui Eminescu, în adânca lor melancolie și în amărăciunea lor satirică, am lua pe cele mai bune și le-am pune alături cu cele mai bune din sutele de poezii lirice ale lui Alecsandri, în eleganța lor străvezie și în simplitatea lor gingașă, uneori banală, discuția ar fi cu putință. Dar o asemenea alăturare nu este dreaptă. Alecsandri are o altă însemnătate. În *Alecsandri* vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, câtă s-a putut întrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi. Farmecul limbii române în poezia populară el ni l-a deschis; iubirea omenească și dorul de patrie în limitele celor mai mulți dintre noi el le-a întrupat; frumusețea proprie a pământului nostru natal și a aerului nostru el a descris-o; [...] când societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iași și București, el a răspuns la această dorință, scriindu-i comedii și drame; când a fost chemat poporul să-și jertfească viața în războiul din urmă, el singur a încălzit ostașii noștri cu raza poeziei. A lui liră multicordă a răsunat la orice adiere ce s-a putut deștepta din mișcarea poporului nostru în mijlocia lui. În ce stă valoarea unică a lui Alecsandri? În această totalitate a acțiunii sale literare"[1]. Exprimând Alecsandri *o epocă* din istoria poporului nostru, fie și „în mijlocia lui", e un răspuns nici exagerat, nici micșorător. Este singurul ce se potrivea pentru înlăturarea unei false probleme.

Prin urmare: e „depășit", „elementar" — din perspectiva de azi — criticul Maiorescu? Fără să fi biruit în toate coroziunea timpului, nu ne apare așa. Prin opera maioresciană se verifică adevărul că și în critică adevărata „complexitate" e aceea care știe să se ascundă, evită ostentația. Așa, existând, acționând într-un fel ca al naturii, Maiorescu — esteticianul, criticul, pedagogul literar, polemistul e privit cu ochi admirativ-scormonitori de fiece generație, sfârșind prin a fi resimțit drept *contemporanul* ei.

VI. OPERA MEMORIALISTICĂ A LUI MAIORESCU

Fără a avea, pare-se, răspândirea și frecvența din alte literaturi (spre exemplu, din cea franceză), scrierile memorialistice din cuprinsul literaturii române reprezintă un sector de loc neglijabil. Dimpotrivă, în cele aproape două secole ale dezvoltării ei numite „moderne", beletristica noastră a înregistrat un interes în asemenea creștere față de acest fel de scrieri, încât din perspectiva actuală ne vine în minte, involuntar, o situație cu care se confruntase — la vremea lui — Ibrăileanu.

---

[1] *Ibidem*, p. 290 — 291

Se știe cum, în *Spiritul critic în cultura românească* (1909), sagacele critic ajungea la niște constatări care azi ne apar cât se poate de paradoxale. El le descoperea *moldovenilor* un mai mare, mai diversificat, mai consecvent „spirit critic“ decât *muntenilor*. Iar despre situația din alte provincii românești nu vorbea decât sumar, într-o vreme când „întregirea“ poporului nostru nu se desăvârșise încă. Dar, într-o manieră oarecum subiacentă, Ibrăileanu își mai declara o convingere care pe urmă nu s-a verificat. Printre rânduri, mentorul *Vieții românești* acredita ideea că moldovenii le sunt superiori celorlalți români nu doar prin forța *spiritului critic*, ci și prin aceea a *spiritului creator*. Pe distanța de la Eminescu la Sadoveanu, criticului i se părea că în celelalte provincii românești monumentalitatea și valoarea estetică a înfăptuirilor literare nu poate intra nici „statistic“, nici într-altfel în competiție cu ce se realizase în Moldova. Dar abia după vreun deceniu și ceva, prin crearea statului național unitar român și după avântul literar de atunci, Ibrăileanu însuși a trebuit să se „revizuiască“ pe nesimțite, salutând — ori înregistrând pe tăcute — ivirea lui Blaga, a lui Tudor Arghezi, a lui Rebreanu, a unui Brâncuși și a marii școli de pictură românească, de muzică etc. din anii interbelici, când fie și doar un Enescu, un Bacovia, alte câteva mari spirite creatoare aveau proveniență moldavă, pe când celelalte... Îi venise fiecărei provincii românești ceasul să-și dea adevărata măsură.

Însă ceea ce Ibrăileanu era împins de împrejurări să judece „în mare“, suntem noi astăzi determinați s-o facem în arie mai restrânsă, atunci când avem a vorbi de „memorialistica“ românească *modernă*. De vreo intenționalitate așa-zicând „specializată“, de însușirea vreunor „reguli“ în vederea acestui gen de scrieri nu se poate vorbi înainte de secolul al XIX-lea. În această privință, conceptul de „gen“, ori de „specie“ aparte, aparținând cui? — beletristicii?; științei? nu se constituise, la rându-i, nici în veacul trecut, și, credem, nici în ceasul de față el nu este limpezit pe de-a-ntregul. Cunoscuta *Însemnare a călătoriei mele* (1824—1826) e o scriere cu finalități beletristice? Autorul, Dinicu Golescu, a scris-o mai curând din rațiuni social-politice, „civilizatorice“. Însă, atunci, aparține opera aceasta vreunei specii de cercetări „istorice“, „sociologice“, „etnologice“ etc.? Ar fi cel puțin hazardat să se facă vreo afirmație precisă, în asemenea privințe. Opera are un caracter proteic, „mozaicat“, e scrisă *îngrijit*, „cu simțire“, așa încât nu incidental constituie până la urmă *obiect de studiu* în primul rând pentru literați, pentru lingviști — și numai în subsidiar pentru istorici, filosofi, filosofi ai culturii, sociologi, etnografi ș.a. Altfel stau lucrurile, desigur, în cazul *Însemnărilor de călătorie* ale celor din generația de la ’48 — un Grigore Alexandrescu, Bolliac, Russo, Alecsandri, dar îndeosebi Ion Ghica —, unde finalitatea „beletristică“ este din ce în ce mai accentuată, dobândind statut estetic indiscutabil în cazul *Scrisorilor către V. Alecsandri*. Tot astfel stau lucrurile în cazul lui I. Codru Drăgușanu, cu al său *Peregrin transilvan* (însă numai într-o măsură, de vreme ce în multe privințe această scriere amintește *Însemnarea*... lui Dinicu Golescu). Și ce să zicem despre

Dispozițiile și încercările mele de poezie ale „prepatruzecioptistului" I. Heliade-Rădulescu, scriere ce anticipează de departe — și nu doar incidental — celebrele *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă? Dar de scrieri ale „postpatruzecioptiștilor" Al. Odobescu *(Pseudo-Kinegetikos)* și Hasdeu (fragmentele de „Jurnal" din prima tinerețe)? Sau, înaintând spre sfârșitul veacului trecut, cum am putea rubrica „*Jurnalul*" maiorescian, *Amintirile...* despre „Junimea" ale lui Iacob Negruzzi și George Panu etc.? Dar scrierile memorialistice din epoca interbelică și din vremea contemporană ale unor Gala Galaction, Miron Radu Paraschivescu, sau — recent — Al. Rosetti, Serban Cioculescu, Iorgu Iordan? Dar vasta *literatură* prin excelență „epistolară" din ultimele două secole, trebuie exclusă din aria compunerilor zise „memorialistice"?

Atât de multe întrebări, care se iscă de la prima privire, cer un răspuns — fie și provizoriu —, înainte de a ne ocupa cu tot dinadinsul de subiectul nostru. Și, luându-ne după evidențele nemijlocite ale „faptelor", nu după ceea ce susține cutare autor de *estetici generale* sau teoretician mai specializat în ale literaturii, vom zice că „memorialistica" reprezintă un *gen*, nu o *specie* de „scriitură". Un *gen de frontieră*, în sensul ca în cadrul *speciilor* lui accentul cade uneori pe preocuparea marcat „științifică" de observare și notare scrupuloasă a ce s-a studiat, — ca în cazul savantului Emil Racoviță, când cu expediția de pe „Belgica" —, iar alteori primează finalitatea evocării „frumoase" (oricât ar diferi țelurile specifice și nuanțele realizării artistice propriu-zise). „Gen de frontieră" și pentru acest motiv: având-se în vedere aspectul lui *mozaicat*, nici nu știi când vei da de observații curat „științifice" — și când de unele prin excelență „literare" (uneori mergând până la „calofilie"). Iar că e vorba de un *gen* distinct, oricât de greu încadrabil în vreo zonă anumită de preocupări, o arată faptul că lui i se subsumează niște *specii:* „memorialul de călătorie", „amintirile" de toate felurile, „jurnalul" propriu-zis (ce dă seamă, uneori zi de zi, de existența întreagă a unui om), apoi „scrisorile" cu cele mai variate cuprinsuri si scopuri etc., etc.

Că așa poate fi definit (ori măcar aproximat) „genul proxim", în cazul ce ne preocupă, o dovedește chiar opera memorialistică a lui Titu Maiorescu, prin intermediul principalei sale piese componente, „*Jurnalul*" (numit, uneori, mai ales că în bună parte e redactat în nemțește, și „Tagebuch", iar în conștiința publică intrat mai ales prin titlul de *Însemnări zilnice*). „*Jurnalul*" maiorescian, probabil cel mai bogat și cu mai felurite referințe din întreaga literatură memorialistică românească, a fost început, se știe în noiembrie 1855, pe când adolescentul Maiorescu era elev în primele clase ale „Academiei Thereziene" din Viena. O vreme, fiind cunoscut numai în parte, prin ceea ce se afla în păstrarea lui I. Rădulescu-Pogoneanu (cu începere din martie 1922), a fost editat parțial de către acest elev și apropiat al lui Maiorescu în trei volume (1937, 1939, 1943). Editorul adusese la cunoștința publică — integral sau în parte — nouăsprezece „caiete" ale „*Jurnalului*", revizuite în repetate rânduri (uneori conținând importante supresiuni, cu prilejul recitirilor la care împrejurările vieții l-au împins pe Maiorescu însuși).

În *Introducerea* la primul volum încredințat tiparului, I Rădulescu-Pogoneanu făcea însă câteva observații care s-au dovedit foarte utile la reluarea cercetărilor și a editării textelor în anii noștri. Iata prima deslușire: „Testamentul lui Titu Maiorescu, data «sâmbătă, 23 ianuarie 1916» se termină astfel: «De manuscriptele ce se vor mai găsi la mine, după multele ce le-am ars, va dispune fiică-mea Livia sau, în lipsa ei, d-l și d-na Racotă, în înțelegere cu amicii literari: Iacob Negruzzi, Simion Mehedinți, d-nul și d-na Rădulescu-Pogoneanu. Poate unele din manuscripte («jurnale», scrisori literare și politice) ar fi de hărăzit Academiei Române». După încetarea din viață a lui Titu Maiorescu, manuscrisele sale au fost păstrate la «Fundațiunea universitară Carol I» „până la sosirea în țară (martie 1922) a fiicei sale, căreia i-au fost predate. Doamna Livia Dymsza a binevoit a-mi da sarcina de a publica jurnalele rămase de la părintele său. Aceste însemnări personale ale lui Titu Maiorescu cuprind în 44 de caiete de format și de mărimi deosebite“[1].

I. Rădulescu-Pogoneanu vorbea, după cum s-a văzut, de patruzeci și patru de „caiete“ ale „*Jurnalului*“ maiorescian. Iată însă că, după o semnalare a lui I.E. Torouțiu din ianuarie 1944, cercetători recenți ca Marta Anineanu (*Din corespondența lui Titu Maiorescu*, în *Studii și cercetări de bibliografie*, 1969, p. 145—150), Domnica Filimon (*Titu Maiorescu inedit: Doctoratul de la Giessen, în Săptămâna*, nr. 29, 1971, p. 3, 4), Marcel Petrișor (*Doctoratul lui T. Maiorescu și disertația de la Giessen, în Luceafărul*, nr. 10, 1972, p.2), au descoperit că *memorialistica* propriu-zisă a lui Titu Maiorescu nu se reduce la „Jurnal“, dar și la un voluminos *Epistolarium*, în nouă volume. Dintre acestea, s-au găsit recent numai cele numerotate I—IV, la Biblioteca Academiei Române (cf. Arhiva Titu Maiorescu I, Varia 1), precum și un al V-lea volum, cel aflat în păstrare la Muzeul literaturii române. Inadvertențele în ceea ce privește numărul exact de „caiete“ ale „*Jurnalului*“ maiorescian pot să provină, prin urmare, — fie din faptul că I. Rădulescu-Pogoneanu includea între ele, printr-o confuzie, și două volume din *Epistolarium*, fie adăugându-le, eventual, alte „caiete“ din uriașa arhivă maioresciană de care avea știință: de pildă, cele numite *Încercări literare* (Ms. 11298), sau *Încercări științifice* (M-sele 11298 și 2026, de la B.C.S.). Iar cât privește lipsa din marile biblioteci publice a patru, din cele nouă volume ale *Epistolarium*-ului maiorescian, despre care I.E. Torouțiu vorbea în 1944, e foarte probabil ca ele să fi rămas în cine știe ce colecții particulare (de nu vor fi fost distruse de către Livia Maiorescu-Dymsza).Pentru moment, am indicat existența a două impozante *corpus*-uri memorialistice maioresciene: „*Jurnalul*“ și *Epistolarium*-ul. Al treilea „corpus“ îl putem considera format din așa-numitul *Fragment din tinerețea mea* — scris în anii de la „Theresianum“ —, apoi, într-o măsură, de *II Apendix zu «Ein Fragment aus meiner Jugend» (Apendice II la fragment din tinerețea mea)*, primit de I.E. Torouțiu de la Livia Dymsza, în anii celui de-al doilea război mondial, și publicat în *Convorbiri literare*, nr. 1, 1944; de asemenea, diferitele epistole maioresciene

[1] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, București, Socec, 1937, p. III — IV

— provenite din fondul manuscriptic Iacob Negruzzi de la Biblioteca Academiei și din alte surse —, publicate cu începere din 1931 de către I.E. Torouțiu, în primele șase volume îndeosebi (disparat, și în următoarele) din ale sale *Studii și documente literare;* tot astfel, Introducerile de la cele patru volume de *Discursuri parlamentare,* apărute postum sub titlul *Istoria contemporană a României* (București, Socec, 1925), unele scrisori apărute recent în culegerea *Junimea si Junimiștii* (Iași, Editura Junimea, 1973); în fine, pasajele memorialistice incluse de Maiorescu în unele scrieri critice ori de altă natură ale sale (*Direcția nouă..., Oratori, retori și limbuți,* în diferite „prefețe" etc.).

Înșirarea de mai înainte, descriptiv-editorială, nu epuizează indicațiile privind întinderea operei memorialistice a lui Titu Maiorescu. Omul acesta, neobosit ca natura, a trimis scrisori, scurte bilete, misive de felicitare etc. în număr considerabil, — de asemuit, poate numai cu mulțimea compunerilor de același fel ale lui Voltaire. Să nu uităm scrisorile trimise diferiților oamneni marcanți de peste hotare, din care puține au fost identificate, apoi discursurile ocazionale, convorbirile cu diferiți contemporani mai tineri, care, publicându-și „amintirile", au reprodus în acestea semnificative fragmente cu caracter memorialistic din alocuțiile magistrului etc. Pe de altă parte, enumerările de mai înainte nu au respectat strict indicațiile privind „genul", dar mai cu seamă „specia" memorialistică stabilită în preambulul acestui capitol mai mult cu scopul de a pune oarecare ordine în asemenea materie stufoasă. Nu le-au putut respecta din pricină că prea interferă observațiile ori numai aluziile cu caracter memorialistic în scrieri — cum mai observam — al căror obiectiv principal este altul (de pildă, în cursurile universitare de istoria filosofiei, ale căror ciorne s-au păstrat în mare parte și unde repezile aluzii — tot cu tentă memorialistică, în fond — la semnificative realități contemporane mai vechi ori mai noi, la anumiți oameni, la moravuri ce puteau da de gândit, abundă). Ca în tot ce a scris și în sectorul așa-zicând „memorialistic" — criticul pare disparat, fragmentat. Însă *pare* numai. Aici, ca în întreaga-i operă, ca în existența propriu-zisă, pe care a știut s-o dimensioneze asemeni veritabilei opere, „unitatea" ce poate interesa e una de ordin latent. La alte mari personalități (Eminescu, să zicem), unitatea aceasta e parcă una de ordin „stihial", se înfăptuiește cu periodicitate și organicitatea uriașelor cicluri ale naturii. La Maiorescu, ea este de ordin înalt rațional, decurgând și, firește, din generoasele însușiri pe care tot jocul „stihiilor" naturii (ereditatea) i le-a dăruit, însă ivindu-se cu strașnică, implacabilă consecvență, prin voința de a se *autoconstrui* după un anume ideal de *personalitate* sugerat de neoumanismul german, îndeosebi de precedentul lui Goethe.

Cum să nu fie, prin urmare, atât de întinsă, în atâtea chipuri semnificantă, memorialistica maioresciană? La 16 noiembrie 1881, criticul îi scrie „secretarului perpetuu" al „Junimii": *„Iubite Jacques, — întâi relațiile omenești, apoi literatura, în al treilea rând politica — așa merge scara intereselor sufletești ale subscrisului"*[1].

[1] I.E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 18

Foarte semnificativă „scară"! Dacă la Maiorescu primau „relațiile omenești", asemenea precizare ne dezvăluie aproape totul în privința „genezei" și a „funcțiilor" (implicit, a întinderii, a varietății) operei sale memorialistice. A întreține un mare număr de relații cu tot felul de oameni, precum și a o face în chip eficient (nu pur și simplu „de dragul relațiilor") presupunea două lucruri. Întâi, a fi Maiorescu un ins de care cât mai mulți oameni să se dovedească interesați, ba chiar — adeseori — să aibă nevoie imperioasă de el. În al doilea rând: a fi solicitat (pe temeiul amintit) și a fi însuși convins că trebuie să inaugureze, să întreție o asemenea multitudine de „relații" nu era cu putință doar prin a fi „om de lume", a face și a primi aproape zilnic vizite, a asista la recepții, a fi un pasionat călător, a înființa cercuri școlărești de studii (la „Theresianum"), a întemeia „Junimea", a fi profesor, a intra în politică și a se afirma pe acest tărâm în așa fel, încât să i se deschidă drumul până la demnitatea de ministru și de prim-ministru. Un mijloc verificat al epocii moderne (și nu numai) de a menține continuitatea unor atât de felurite, de complexe „relații", e — întrucât nimeni n-a descoperit până acum darul ubicuității — și să trimiți fără întrerupere scrisori (iar pentru continuitatea necontradictorie a firului acestora, să le păstrezi ciornele).

Prin asemenea distingeri, am indicat funcțiile „*Jurnalului*" maiorescian, ale *Epistolarium*-ului alcătuit de critic, ale corespondenței (inclusiv ale aceleia care n-a avut nici timpul si, poate, n-a simțit nici necesitatea de a păstra ciorne), ale tuturor celorlalte scrieri cu caracter memorialistic.

Să examinăm acum semnificațiile de mai înainte. Se știe că Maiorescu înțelesese încă din adolescență că, pentru a avea „relații" cu cât mai mulți semeni, trebuia să n-o dorească numai el, ci și alții, cât mai numeroși. Iar aceasta cum se putea? Prin a deveni un om care are mai mult *de dat* decât *de cerut* celorlalți: o personalitate, un exponent. Iar aici, dificultățile erau mari. Din bun început, Maiorescu a priceput că însușirile native nu ajungeau. Ele trebuiau „cultivate", apte a fi puse în valoare cu maximă eficiență la timpul potrivit. Se impuneau studii aprofundate, tenace, în medii și instituții de învățământ potrivite. Iar resursele familiei erau mai mult decât modeste. Poate fi surprinzător, așadar, că în anii de la „Theresianum" și ai studiilor universitare de la Berlin ori de la Paris a fost nevoie de burse de la Eforia școalelor din Muntenia, de la „fondul Ramonțai" ardelenesc etc.? Și din această pricină, Maiorescu s-a simțit obligat să onoreze cum se cuvine sprijinul acordat. Tot astfel, prevăzând vremea când lui, de asemenea, i se va cuveni să ajute pe alții, tânărul nu alege numai specializarea în filosofie, ci și pe cea în jurisprudență. *Profesor de filosofie și avocat!* — comentau cu nedumerire, unii. Dar cum ar fi ajuns Maiorescu, date fiindu-i antecedentele materiale cu totul modeste, să facă la timpul potrivit să se țină o parte a ședințelor „Junimii" acasă la el, mai pe urmă să invite frecvent la masă literați pe care-i prețuia (Eminescu, Slavici, Caragiale, alții), studenți dintre cei în care-și punea mari nădejdi, dacă n-ar fi dispus de mijloacele materiale pe care i le-ar fi înlesnit mai cu seamă

avocatura? În afara purei satisfacții „de meserie" pe care *oratorului înpăscut* Maiorescu i-o aduceau pledoariile strălucite în mari procese, profesarea avocaturii și pregătirea din vreme pentru asta arată că Maiorescu-adolescentul și tânărul văzuse mai departe decât „maturii" săi judecători malițioși de mai târziu. Iar la *alegerea* drumului — drumurilor — de străbătut în viață cu folos și bună cuviință l-a ajutat încă de la cincisprezece ani „*Jurnalul*". Iată geneza acestuia și rolul formativ pe care i l-a atribuit autorul de la început.

Vasăzică, pentru adolescentul Maiorescu, „*Jurnalul*" nu era decât un instrument de zilnic autocontrol, de stăruință în cele bune și de drastică autosancționare intelectuală pentru rele mai mari, mai mici, spre care se trezea împins. Nu prea târziu însă, pe lângă *dedublarea* aceasta (uneori aproape inchizitorială: „confesor" — „cel ce i se confesează"), i se găsiră „*Jurnalului*" întrebuințări din ce în ce mai complexe. El devine, spre exemplu, prilej de excerpte (tot cu funcție autoformativă, adeseori, iar câteodată și din mai exclusiva plăcere de a copia un gând frumos exprimat și miezos): „Ieri și alaltăieri finii tocmai lectura de: *Charles premier, sa cour, son peuple et son parlement. Histoire pittoresque et anecdotique par Philarète Chasles*. Carte ce o cetii cu cea mai mare plăcere. Cemi displăcu foarte e că nu dă ideea dreaptă, ba chiar nici o idee, de *Cromwell*, și așa lasă poporul după moartea lui Pym fără echivalinte contra rege. Păcatul care mă smintește și în Coriolanul *lui Shakespeare*. Apoi escuză pe Stafford prea mult, când și când pre rege prea mult [...]. Dar altfel cartea e de o frumusețe straordinară, mai ales stilistică. *Capitul clasic e cel intitulat: Pym et Stafford*"[1]. Și așa mai departe, cu citate doveditoare, învederându-se astfel că excerptele lui Maiorescu — încă de prin februarie 1859, pe când era student — nu erau niște simple, conștiincioase rezumate, ci veritabile „dialoguri" pasionate cu autori citiți, spiritul critic de mai târziu fiind de pe acum prezent.

S-ar părea că „*Jurnalul*" era un mereu uzitat mod de punere în acord a unei minți de rară pătrundere cu o inimă frenetică, prea mult în bătaia impulsurilor spontane. Iar așa fiind, pentru viitorime, pentru noi — cei trecuți prin lectura lui Gide, a lui Proust sau Joyce — scrierea aceasta e un inestimabil document sufletesc, dar și de singulară literatură. Să observăm că pentru autor, pe lângă inițiala funcție de autoscrutare critică, i se găsiră acestei mirabile „oglinzi" întrebuințări din ce în ce mai complexe. Am arătat în alt loc al celor de față cum „*Jurnalul*" îi contrazice fără putință de replică pe cei ce socoteau că după perioada studiilor criticul nu mai citea decât pe apucate. Știa de Taine, de *Madame Bovary* etc. prin lectura temeinică, adnotată, se pricepea ca puțini alții la noi, pe atunci, în muzică, dar mai puțin în artele plastice. Faptul e la prima vedere paradoxal. Să te desfete muzica, chiar suferind de surzenie progresivă, însă cu toate acestea — cum se vede din notațiile de „*Jurnal*" despre monumentele sau galeriile de pictură văzute în timpul nenumăratelor excursii prin Europa — să n-ai recepție vizuală personală a cutărui

[1] T. Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, vol. I, 1975, p. 97

impresionant detaliu coloristic! Aceasta, în pofida faptului că „privirea“ lui Maiorescu înregistra fără greș, până la nuanță, o situație de ansamblu, un fel de a fi, un detaliu esențial din desfășurarea unei confruntări de idei! Paradoxul, însă, e numai aparent. Cu sau fără maleficiile surzeniei biologice, criticul avea un înnăscut, — dar și prin cultură, — rafinat „simț muzical“. În ce privește „privirea“, ea nu excela în ordinea biologico-senzorială, ci în aceea filosofico-logică, psihologică, socială, etică. Maiorescu avea ceea ce s-ar chema un „ochi intern“ excepțional. Iată o scenă cuprinsă în ansamblu de „ochiul“ filosofic trist-ironic al lui Maiorescu, proaspăt student la Berlin (însemnarea în „*Jurnal*“ e din 25 aprilie 1859): „În lunea Paștilor, seara la ora 7, am fost invitat la consilierul de justiție Kremnitz, la botezul fiului său Ernst-Heinrich. A fost strălucit; multe doamne frumoase. Iar eu iarăși! — «Poftiți, luați o țigare, mă-rog». — «Nu fumez». — «Aa?!» — «Beți un pahar, nu-i așa?» — «Nu beau». — «Aa?!» — «Dansați, nu-i așa?» — «Nu dansez». — «Aa?!» Astfel a fost. Tinerii se uită la mine, râd pe înfundate și înalță din umeri; doamnele nu se sinchisesc de loc de mine sau râd“[1].

Interesul major al „*Jurnalului*“ maiorescian, desigur, prin aspecte de felul celor relevate până acum se menține în primul rând. De neglijat nu sunt, totuși, nici alte lucruri prin care el dă mereu impresia de viață trăită, clocotitoare, consemnată fără *partis-pris*-uri ale afectației: înfumurare, calofilie, altele asemenea. Având în vedere starea biologică destul de șubredă a autorului, încă din adolescență, apoi și agravarea acesteia prin muncă încordată dincolo de limitele firești, Maiorescu — observăm — face din „*Jurnal*“, cu vremea, în scopuri preventive, și „fișă de starea sănătății“. De la o vreme, „*Jurnalul*“ deveni și un veritabil, minuțios „registru contabil“, cu o „partidă“ de *intrare* și cu alta de *ieșire* a veniturilor. Pe mulți asta îi miră foarte, deși nu-i nici un motiv de uimire. Un om atât de înclinat a cultiva „relații“ fructuoase și pentru sine, și pentru alții, — având, între altele, nevoie și de bani spre a nu le deteriora —, nu era un deținător de averi moștenite sau câștigate pe căi ilicite; iar dobândind totul prin muncă cinstită, adesea epuizantă, era firesc să fie econom, „chibzuit“ — fără a deveni prin asta zgârcit, lipsit de generozitate în a ajuta pe oricine putea și se impunea, după cum atâtea atitudini ale lui au arătat. Așadar, după ce fiindu-și propriu-i „medic“, a atins respectabila vârstă de șaptezeci și șapte de ani, cum nu și-ar fi fost și propriul „contabil“, spre a evita strâmtoarea ce lezează demnitatea umană — și numai semn de „civilizație“ nu este?!

Nu lipsesc din „*Jurnal*“, cu vremea, ci, dimpotrivă încep să abunde impresiile ori numai simplele constatări laconice prilejuite de frecventele călătorii, stările prilejuite de contemplarea naturii, a artei. Tot astfel, consemnarea evenimentelor de ordin politic și elaborarea din mers a strategiei ori tacticii ce se impunea în raport cu acestea, proiectele de lucrări literare sau științifice, bilanțurile de sfârșit de an etc. Distinct rămâne, în orice caz, un lucru: în perioada adolescenței și a primei tinereți primează introspecția nemijlocită (urmărită, adică, în procesul

[1] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. Pogoneanu, p. 117

ei vizibil imediat și pentru noi); e mereu activ efortul lui Maiorescu de a se cunoaște pe sine, de a-și scruta gama reacțiilor în atingere cu împrejurările, cu oamenii, cu noile medii în care pătrundea. Totul, firește spre a se edifica asupra celor mai prielnice raporturi de stabilit între *eu* și *lume*. Pe urmă, în anii maturității și ai bătrâneții, „*Jurnalul*“ devine brevilocvent, cu însemnări telegrafice, de multe ori aparent seci. „Seci“ însă, acestea nu sunt în realitate, ci numai criptice, Sunt niște „hieroglife“ menite a fixa o situație îndeajuns, spre a fi reactualizată în memoria autorului cu întreg cortegiul de reprezentări și impresii adiacente — când Maiorescu ar fi fost determinat de ceva să o ia pe scara timpului înapoi. Departe de a fi simplistă, neglijentă, sau cum o mai pot socoti unii, tehnica aceasta compozițională — mozaicat-hieroglifică — e de un mare rafinament firesc al efortului învins prin mare încordare spontană, adică), ea nedovedindu-se străină de aceea care, după decenii, i-a sugerat unui Marcel Proust, să spunem, celebrul episod cu „madeleina“, din *În căutarea timpului pierdut*. În felul acesta, de la o vreme înainte, „*Jurnalul*“ trebuie mereu citit și printre rânduri. Ceea ce nu credem că e un mod de a împuțina satisfacțiile lecturii, ci dimpotrivă, el fiind un „Bildungsroman“ dintre cele mai pline de surprize instruitoare. Și poate că nu e numai atât, de vreme ce-i lipsit de „premeditarea“ aceea (inevitabil estetă) din scrierile care au încetățenit termenul de „*Bildungsroman*“. Abandonând, precum se știe, de timpuriu, „literatura“, în sensul tradițional-clasicizantei împărțiri în genuri și specii „pure“, „*Jurnalul*“ — în pofida rostului strict pragmatic ce-i atribuise inițial autorul — reprezenta din bun început literatură, în sensul unei „memorialistici“ care se impune a fi din ce în ce mai „modernă“. Redactat, ca manieră generală, în stil de „proces-verbal“, nici un gen ori specie literară nu sunt agreate în vreun mod deosebit. Însă, potrivit complexei funcționalități lăuntrice a „*Jurnalului*“, nici un gen și nici o specie nu sunt repudiate, când se impun firesc, — de la portret (fizic și moral), descriere, evocare, la dialogurile care se constituie în veritabile scene, la fixarea concisă a câte unei neașteptate stări lirice, la introducerea reflexiilor filosofice și a sentențelor, a florilegiilor de extrase din autori celebri etc., etc. Și totul se unifică pe baza unei tehnici care anticipa de departe ceea ce va reprezenta în cinematografie „montajul“ și procedurile adiacente.

*

A doua „specie“ întrucâtva distinctivă a memorialisticii maioresciene o constituie, spuneam, *Episolarium*-ul (cele cinci volume amintite, în curs de editare), precum și numeroasele scrisori publicate cu mult înainte de către I.E. Torouțiu și de alții. Zicem specie numai întrucâtva distinctivă, pentru că nu prea există deosebiri de substanță între „*Jurnal*“ și corespondență, ci mai curând diferențe privind destinația, respectiv — maniera redactării. Că, logicește vorbind, cele două mari zone s-ar constitui în noțiuni cu sfere încrucișate„ o dovedește chiar faptul că unele scrisori (probabil cele socotite de importanță deosebită) au fost incluse în corpul „*Jurnalului*“. Iar că de existența vreunei deosebiri de esență nici

autorul nu era convins, ni s-a dat o dovadă chiar de Maiorescu însuși, atunci când, la începutul studenției — copleșit de mulțimea noilor treburi — nota că, pentru moment, „scrisorile" îi țineau loc de „jurnal". Și, într-adevăr, pe lângă aerul confesiv nelipsit aproape din nici o scrisoare, mulțimea de amănunte în cele ce vizau gândurile, îndeletnicirile, planurile de viitor ale autorului constituia prin ea însăși o „memorialistică". Rămân de relevat, prin urmare, îndeosebi deosebirile așa-zicând de „formă". Cu alternanțe a căror motivare ne scapă, câteodată, iar în cele mai multe cazuri era justificată de necesitatea formării unui stil și deprinderii ușurinței de exprimare ori a menținerii acesteia, „*Jurnalul*" a fost scris de la un capăt la altul în două limbi: română și germană. Scrisorile, în schimb, scontându-se desigur tot necesitățile formative, sunt redactate, cele mai multe, în română și germană, însă destule au fost concepute în latină (cât trăia Ioan Maiorescu și, firește, la îndemnurile lui), apoi în franceză, cu pasaje, citate, aforisme ilustrative din engleză, italiană etc. Evoluția modului de exprimare este paralelă în privința scrisorilor redactate în românește și nemțește — de la imperfecțiunile, confuziile, stângăciile inițiale, la concizia, precizia, eleganța de apoftegmă perceptibile de pe la căpătul perioadei studențești înainte. În românește (după cum vom observa și cu prilejul exemplificărilor), Maiorescu folosea la început nu numai rebarbativa ortografie etimologică ardeleană a epocii (la dreptul vorbind, nu totdeauna; depindea și de destinatar), dar și o amestecătură lexicală de latinisme, germanisme, cuvinte regionale transilvane, forme verbale oltenești, îndeosebi perfectul simplu (datorită, probabil, anilor primi ai vieții, petrecuți la Craiova), vocabule cu turnură prea familiară, de argou școlăresc (mai cu seamă în primii ani de la „Theresianum") ș.a. În ceea ce privește germana folosită în corespondență, ea nu putea fi decât cea deprinsă în mediile cărturărești vieneze, adică limba literară (Hochdeutsch), dar stângăciile nu lipsesc nici de astă dată — cel puțin în primii doi ani petrecuți la Institutul therezian. Sub presiunea mediului, la o exprimare mai plină de acuratețe, în curând chiar rafinată, Maiorescu ajunse întâi în limba germană. Un rol important l-au avut în această privință și versurile, proza, piesele comice cu care s-a îndeletnicit criticul în primii ani petrecuți la Viena, — toate în nemțește, precum și scrisorile redactate în această limbă. Mai lent, dar evoluând paralel și sigur, se îmbunătățește și românească literară a lui Maiorescu, asupra căreia reflecțiile tânărului nu erau mai puțin încordate, iar un înnăscut talent al exprimării îi sta în ajutor. Piedica fusese mai ales ortografia etimologică, pe care într-o scrisoare din 27 septembrie 1888 către sora sa, Emilia, Maiorescu arăta că o folosise până pe la douăzeci de ani și că, mai târziu, înțelegându-i eroare până la rădăcini, o „ucisese" pentru vecie (prin studiul *Despre scrierea limbii române* din 1866, desigur, apoi prin intervenția ascuțit-polemică *Limba română în jurnalele din Austria*, prin rapoartele academice în problema ortografiei etc.).

Deosebirile dintre „*Jurnal*" și corespondență nu se reduc însă numai la chestiuni de limbă. „*Jurnalul*", am văzut, e — cu excepția primei sute de pagini —

redactat mai în fugă, telegrafic, cu prescurtări de cuvinte, cu reticențe în relatarea chestiunilor mai delicate, e aluziv, uneori ambiguu (de pildă, „greul timp intern“ la care se face referire în timpul idilei Eminescu-Mite Kremnitz și pe care comentatorii îl raportau până deunăzi la cei doi, nu, cum era de fapt la starea de preocupare în care căzuse Maiorescu însuși).În scrisori, totul e limpede, dezvoltat în primele timpuri până la redundanță, iar mai târziu vădind cumpătare, dar nu obscuritate. Aspectul literar al corespondenței e mereu supravegheat. În anii de școală e — câteodată — chiar afectat. Când destinatara e o femeie, stilul dobândește o imperceptibil-instinctivă tentă galantă, iar în unele cazuri tinde să alunece către calofilie. Dincolo de asemenea aspecte, constantele — cam ca în „*Jurnal*“ — sunt: francheța cu sine (uneori până la necruțare), felul „urban“. prevenitor, în raport cu cei cărora se adresează — ca pornire primă, ținând de structura adâncă a personalității maioresciene; dar e și tonul ironic, autoritar (în scrisorile către unii junimiști, spre exemplu), sfichiuitor, chiar brutal (într-o scrisoare către Harieta Eminovici, de pildă, care găsise cu cale să se intereseze cam tardiv de soarta fratelui său, după îmbolnăvirea lui). Limpede e, în orice caz, că în confruntările epistolare (când se ivesc și de acestea) Maiorescu ține să aibă totdeauna ultimul cuvânt. Așa se întâmplă în scrisoarea din 16 iulie 1857. când prietenia cu Richard Capellmann, colegul de la „Theresianum“, trebui să se rupă din pricina unei misive jignitoare de-a acestuia; după ce cântărește cu surprinzător de matură răceală eventualele erori ce aparținuseră unuia sau altuia de-a lungul celor câțiva ani de prietenie, Maiorescu încheie tăios: „Richard, Richard! Adică pardon... Te poți scuza totdeauna cu faptul ca ai vrut să te cumințești! Cu toate acestea — *acum* nu mai e nevoie de nici un răspuns“[1]. După mulți ani, când articolele despre Eminescu ale lui Caragiale îl vizaseră pe nedrept, tăcerea constantă față cu încercările dramaturgului de a relua relațiile (fie și doar sub formă epistolară) arăta, de asemenea că „acum“ nu mai era nevoie de nici un răspuns!

Variația de ton, de alegere a celor de relatat (spre a menaja eventualele susceptibilități), de argumentație, e totdeauna remarcabilă la „epistolierul“ Maiorescu. Față de colegi de la „Theresianum“ ca Richard Capellmann, Johann von Kutschera ș.a., cărora le căuta prietenia ori răspundea la năzuințele de acest fel ale unora dintre ei, față de sora sa Emilia, e duios, confesiv, chiar ușor patetic. În scrisorile adresate tatălui său e voalat-rece, precis ca la armată, — în fond, imperceptibil-ironic. Față de mama sa e de o căldură filială, o cuviință, un mod de a o asigura că nu-i va desminți așteptările, de o incontestabilă frumusețe sufletească: „Mamă dragă, — Iaca încă o zi care-mi mai dă ocaziune nemediată de a-ți repeta mulțămirile mele fierbinți pentru binefacerile d-tale către mine, care foarte des nu le-am meritat, și de a te ruga de iertare pentru multele grije, cari de atâtea ori ți le-am cășunat. Fii încredințată că sămânța ce mi-o plantezi în inimă nu va fi pierdută“[2]. Aceasta, de Anul Nou, 1857. De un umor neașteptat,

[1] T. Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, vol. I, 1975, p. 142
[2] *Ibidem*, p. 144 — 145

burlesc, la un spirit mai curând ironic precum era al lui, e Maiorescu într-o scrisoare din 1 noiembrie 1856 către Iosif Cornea, un coleg din Moldova cu care mai înainte se împrietenise întrucâtva: „Giacomo! — Da' ce e, Corneo? Da' ce faci Corneo? Da' unde ești Corneo? Da' sănătos ești, Corneo? Nu mai vini la Viena, Iosife? Nu mai studiezi, Iosife? Nu mai scrii, Iosife? Nu mai ții minte buchile, Iosife? Ce să mai gândim noi de tine, frate? Vrei sa mori, frate? Ori ai și morit, frate?...[1]. Complex ton, subtilă persiflare fără răutate (inclusiv a modului maiorescian de a vorbi de-acasă, ardelenesc)! Însă, dincolo de interogațiile umoristice în cascadă se ascunde tot gravitatea, modul de a le lua pe toate în serios, îngrijorarea de soarta unui coleg care părea să fi legat cartea de gard. Cu asemenea întrebări în avalanșă, însă de astă dată severe, se va adresa peste ani Maiorescu junimistului Ștefan Vîrgolici — la 7/19 octombrie 1875: „De ce nu mai scrii nimic în «Convorb»[iri]? De ce nu mai scrie Jacques? Nimic nu mai scrie nici Bodnărescu. Și Eminescu e maniac. Unde mergem?"[2] Față de o elevă a sa de la Viena („elevă" în sensul că-i dădea meditații), contesa Olga Coronini, Maiorescu e de o superioritate ca aceea din unele mari articole polemice ulterioare, — în cele zece „scrisori filosofice" care au fost grupate apoi sub titlul *II Appendix; «zu Ein Fragment aus meiner Jugend;* mod, firește, de a-i mai potoli fumurile nobiliare, contrapunându-le o „noblețe" intelectuală și o cultură de pe acum strivitoare. În fine, să relevăm că, atunci când i s-a impus, Maiorescu s-a ridicat parcă la o înălțime de „ton" ca a istoriei însăși; ne gândim la felul în care își încheia scrisoarea trimisă lui Eminescu, la Ober-Döbling, în 10 februarie 1884: „«Was ich mir dafor Koofe?», zici d-ta. Așa cam este, dar tot nu este rău când te simți primit cu atâta iubire de compatrioții tăi. Așadar, fii fără grijă, redobândește-ți acea filosofie impersonală ce o aveai totdeauna, adaoge-i ceva veselie și petrecere în excursiunea prin frumoasa Italie și, la întoarcere, mai încălzește-ne mintea și inima cu o rază din geniul d-tale poetic, care pentru noi este și va rămânea cea mai înaltă încorporare a inteligenței române"[3].

*

Un literat de clasă, veritabil creator de „stil" și în specia epistolară a memorialisticii sale (întregitoare a vastului „Bildungsroman" pe care îl constituia „*Jurnalul*"), un „martor" lucid și un institutor al cordialelor „relații" între oameni, se dovedise — precum am constatat — Maiorescu. Dar literatorul acesta de un fel aparte își insinuează însușirile — de sorginte, aproape invariabil, tot „memorialistică" — și în scrierile sale critice ori politice. Doza de artă, țintind uneori până spre „calofilie", este însă aici atât de mare, încât involuntar te gândești cât de pripite pot fi generalizările celor ce-l socot pe Maiorescu un critic... didactic! Iată-l, de pildă, amintindu-și pe neașteptate, în partea întâi a *Direcției noi...*, de recenta adunare de la beizadea Grigore Sturdza (unde se decise și soarta politică a fruntașilor

---

[1] *Ibidem*, p. 102
[2] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. V, p. 3
[3] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. II, p. 232

„Junimii"). După celebra „consacrare" a lui Eminescu, el introduce o priveliște ca aceasta: „Era într-o seară lină de mai din anul 1871; dar în salonul unde se adunase atâta mulțime de oameni nu se observa frumusețea naturei renăscute; pasiunile politice erau la ordinea zilei și cu cea mai mare încordare se agitau întrebările momentului. În fundul acestei săli, atinsă însă de razele luminilor, se înălța pe un piedestal închis o marmoră albă, frumoasa imitare a unei statui antice; și pe când toți oamenii erau cuprinși de discuțiile lor politice, în mijlocul cuvintelor aprinse, a gesticulărilor vii și a emoțiunii tutulor, în confuzia acestei mișcări țintite spre un singur punct din viața reală — punct trecător, de o importanță peste măsură în prezent, de o nulitate fără măsură în viitor — statua albă, cu surâsul ei blând, sta senină deasupra haosului, forma ei trecea neatinsă peste valurile timpului: păstrată în trecut, sigură de viitor, ea își purta înaintea noastră cu o liniște supranaturală viața-i eternă"[1]. Cu ce surâs melancolic, de tristă ironie, de, totodată, autoconsolare la ideea că și el e, totuși, unul dintre aleși, că are acces la noblețea perenă a artei, va fi scris Maiorescu asemenea rânduri, prin care parcă își râdea amar de „înregimentarea" politică ce nu putuse fi evitată! (Nu putuse fi evitată de firea sa, de înzestrările care-i determinau pe ceilalți să nu-l lase deoparte, de împrejurări.) Iar pentru noi, remarcabilă rămâne constatarea a ceea ce putea face Maiorescu din materia brută a oricărei „memorialistici", la ce altitudine de simbol a fost în stare s-o ridice.

Altădată, în articolul critic, dar și „memorialistic", *Leon C. Negruzzi și „Junimea"*, Maiorescu parcă ar voi să ofere o replică interpretativă tabloului de la 1878 al membrilor de pe atunci ai celebrei „societăți". Evocarea, lapidară cum rar se întâmplă, sugestivă în aceeași măsură, face cumpănă redutabilă amplelor fresce memorialistice ale lui George Panu și Iacob Negruzzi: „«Junimea» din Iași a fost — și acum putem vorbi de ea ca de un lucru trecut — [*era în 1890 — n.n.*] o adunare privată de iubitori ai literaturii și științei, de iubitori sinceri [...] Cele mai disparate spirite s-au putut întâlni și s-au putut însufleți în acest contact: veselul voltairian Pogor cu sistematicul politic Carp, melancolicul Teodor Rosetti cu (pe atunci) humoristicul Iacob Negruzzi, scriitorul acestor rânduri cu militarul autodidact M. Cerchez, traducătorul lui Heine, N. Scheleti cu franțuzitul M. Korné, închisul estetic Burghele cu vârtuosul glumeț Creangă, juristul Mandrea cu hazliul Paicu, agerul și recele Buicliu cu sentimentalul Gane, spaniolul Vârgolici cu obscurul german Bodnărescu, horațianul Ollănescu-Ascanio cu liricul ofițer Șerbănescu, tăcutul Tasu cu vorbărețul Ianov, viul cugetător Conta cu poligraful Xenopol, exactul Melic cu «volintirul» Chibici, amarul critic Panu cu blândul Lambrior anecdotistul Caraiani cu teoreticul Misir, bunul «papa» Culianu cu epigramaticul Cuza, izbucnitorul Philippide «Hurul» cu blajinul Miron Pompilie, supergingașul Volenti cu filologul Burla, popularul Slavici cu rafinatul Naum, înaltul visător Eminescu cu nemilosul observator Caragiale, și alții și alții în umbră și în

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. I, 1967, p. 163

penumbră, iar din când în când în mijlocul lor, întineritul Vasile Alecsandri, cu farmecul povestirilor lui. Unde sunt aceste timpuri și unde sunt acești oameni!“[1]. Iată-l, prin urmare, pe „recele“ Maiorescu prins de marile combustii lirice ale lui „ubi sunt?!“ Iar aceasta fără să-și piardă — de-a lungul magnificei „perioade“ evocatoare — luciditatea de moralist, ironia subtilă, care arhaizează unele nume, adaugă un bemolizat epitet malițios în coada altora, folosește cu mare șart epitetul dublu în anumite cazuri, pune accentul epitetic exact (dar nu „umflat“) pe numele ce cu siguranță știa că vor rămâne. Marele „memorialist“ Maiorescu putea să se pună ca puțini alții în slujba marelui statuator de valori.

Dincolo de atâtea alte texte de acest fel, unde „insulele“ ori „arhipelagurile“ memorialistice dobândesc o înaltă valoare funcțional-estetică, să ne mai oprim, fugar, la *Istoria contemporană a României*, unde am zice că Maiorescu apare în ipostaza de neocronicar. De ținută conservatoare, însă din perspectiva politică specifică junimiștilor, cartea aceasta e „*Bildungsromanul*“ vieții politice românești de fațadă și de culise dintre anii 1866 și 1900. Compuse fiind diferitele ei părți în perioada de *aticitate* deplină a scrisului maiorescian, expunerea e de o limpiditate extremă, se desfășoară într-un „tempo“ antrenant, iar subiacența tonalității pur literare (lirico-epice) îi potențează virtuțile. Galeria de portrete a oamenilor politici din epocă e totdeauna remarcabilă. Momentele de încordare istorică (de pildă, războiul pentru independență) sunt evocate cu discreție febricitantă (de ne putem exprima astfel!). Un dinasticism fervent, până la o vreme, face loc spre sfârșitul cărții unei atitudini sensibil mai rezervate. În partea de concluzii, rezerva față de „carlism“ e abia voalată de aserțiunea că nu de la rege trebuie să așteptăm ameliorarea moravurilor și tot ce mai ține de binele viitor al națiunii: „Noi prin noi înșine trebuie să ne îndreptăm. Căci dacă pricina de căpetenie a răului este slăbiciunea de caracter inherentă unei societăți de-abia ieșită din corupția seculară a domniilor fanariote și elective, atunci răul nu se poate lecui prin invocarea unui autocrat, care nu poate decât să mai sporească slăbiciunea de caracter a supușilor săi...“[2] Iar la urmă de tot: „Un popor care în diferitele sale straturi a dat aceste dovezi [eroismul de la 1877, reacția viguroasă la diferitele încercări de lezare a demnității naționale — n.n.] de bună cugetare și bună simțire este un popor de viitor; va găsi în el și tăria de a-și forma partide politice mai sănătoase, care să-și aleagă conducători destoinici și de caracter...“[3] Aceasta, după ce — cu un maxim efort de obiectivitate, în cadrul mai generalelor sale vederi monarhisto-constituționaliste — zugrăvise cu destulă asprime pe conducătorii politici conservatori și liberali, inclusiv partidele respective: „Iar dacă e vorba de originea socială a celor ce compun partidele noastre actuale, e probabil că am găsi în partidul numit

---

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 357 — 358

[2] Titu Maiorescu, *Istoria contimporană a României* (1866 — 1900), București, Ed. Socec, 1925, p. 452 — 453

[3] T. Maiorescu, *op. cit.*, p. 454

național-liberal tot atâția descendenți din familiile boierești și mai mulți fanarioți decât în partidul conservator, care la rândul său cuprinde în aceeași proporție elemente burgheze și țărănești"[1]. „Țărănești" e un mod eufemistic de a zice „cu pământuri multe". Însă e drept că memorialistul dă de înțeles, prin dibacea întorsătură a frazei, că la conservatori se puteau găsi „în aceeași proporție" urmași de-ai vechilor boieri pământeni și de-ai fanarioților.

*

Cercul s-a închis, astfel, în punctul de plecare. Cu o scriere memorialistică de tipul „*Jurnalului*" și-a inaugurat Maiorescu o activitate ce ne-a dat pe primul nostru mare critic literar; cu o scriere memorialistică ce și-a lărgit aria de cuprindere până la dimensiunile unei epoci din istoria poporului nostru și-a încheiat-o. Și nu era firesc? Dacă am admite, totuși, într-anume sens că, precum zisese Malraux, artele sunt „muzeuri imaginare", adică sacre depozite ale „memoriei" umanității, atunci autentica vocație de *memorialist* și cea de critic nu au cum să se învrăjbească. Dimpotrivă, se condiționează una pe alta. Nu e *criticul* un „custode" luminat al „muzeelor imaginare"?

VI. MAIORESCU ȘI „MAIORESCIANISMUL"

În luminosul eseu *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare* (1883), Maiorescu și-a prevestit parcă soarta în posteritate. „Nu doară — zice autorul, la un moment dat — că orice combatere ar fi o dovadă pentru valoarea ideii combătute; dar se dovedește că orice idee de valoare este la început combătută"[2]. Ideea valoroasă e combătută la început de „mediocrități", firește, așa cum însuși Maiorescu arătase mai înainte pe larg. Avea patruzeci și trei de ani criticul atunci când a scris și a publicat acest eseu în *Almanahul*... tinerilor studenți români din Viena. O adiere de melancolie îl învăluie de la un capăt la celălalt. De asemenea, ceva aducând a resemnare liniștită, bărbătească: „Însă dacă înțelegem în mod obiectiv că este așa [combaterea inițială a ideilor de valoare — n.n.] și că a fost și va fi totdeauna așa, nu putem privi decât cu cea mai adâncă simpatie la junele autor în această fază a vieții lui publice. Nu este ușor momentul în care ideea cea nouă, născută din adâncimile unui cap cugetător, încălzită la focul iubirii de adevăr, crescută prin concentrarea tuturor puterilor, părăsește locașul tainic al formării intelectuale și, aruncată făr' de veste în zgomotul lumii dinafară, întâlnește acea dușmană împotrivire ale cărei cauze necesare le-am arătat mai

[1] *Ibidem*, p. 45 — 46
[2] T. Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 214

s u s "[1]. Intervine apoi, ca totdeauna la Maiorescu, robusta lui convingere că nu există rele imposibil de înlăturat, de îndreptat: „Însă tocmai aci rezistența mediocrităților îndeplinește, fără voie și fără știre, o funcțiune folositoare în viața publică. Strigătul lor de alarmă [ca atunci când Maiorescu a publicat *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, În contra direcției de astăzi în cultura română, Observații polemice, Direcția nouă în poezia și proza română* ș.c.l. — *n.n.*), repercutat în marea mulțime a celor ce le seamănă, dă mișcării intelectuale proporțiuni ce fără de aceasta nu le-ar fi avut, și o face să pătrundă cu necesitate în sfera de atențiune a minorității inteligente [și a "majorității", pe măsură ce ajunge să fie realmente cultivată, am adăuga — n.n.] [...] De aci înainte soarta progresului este asigurată. Căci adevărata lui piedică nu era ignoranța, ci ignorarea. Nu era trist pentru autorul ideii să se afle în fața luptei celor ce-l combăteau, ci să rămâie în mijlocul indiferenței celor ce l-ar fi putut înțelege; trist era să nu audă răsunetul din inimile înrudite, să nu vadă răsfrângerea în capetele congeniale [ocupate explicabil, „cu un obiect propriu al gândirii lor", explicase Maiorescu mai înainte — n.n.], ci să simtă că ideea lui, născută pentru a trăi din viața tuturor, era amenințată să piară în propria ei singurătate [...] O dată ideea ajunsă la cunoștința oamenilor eminenți, este așezată în domeniul ei predestinat, și cu cât a fost mai violent atacată până atunci, cu cât a fost mai rău înțeleasă și mai cu intenție denaturată, cu atât renașterea ei în capetele cele nouă este acum mai puternică, fiindcă se află întărită acolo nu numai prin pătrunderea intelectuală, ci și prin acel simțimânt de generozitate care se ridică în unele inimi omenești în contra oricărei nedreptăți"[2].

...Singular mod al lui Maiorescu de a-și scrie autobiografia *esențială*, nu numai cu referire la sensul existenței lui de aievea, ci și parcă întrevăzându-și drumul „vieții" în viitorime. Contestat masiv, dar și recunoscându-i-se meritele cu inteligență, pe când trăia, i s-a întâmplat tot astfel — periodic — și în posteritate. Poate că n-a existat alt om de cultură român pe care, statisticește, mulțimea epitetelor mânjitoare, dar și al celor menite a-l împodobi, să-l fi însoțit ca veritabile cortegii din vremea „Theresianum"-ului și până în clipa de față. E semnul elementar că trăiește ceea ce nici eroului din binecunoscutul basm nu i s-a dat fără scadență: *tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Că e citit, citat, comentat — admirativ sau altfel — generație după generație. Căror împrejurări se datorește aceasta?

Simplu vorbind, faptului că Maiorescu nu a fost și nu este resimțit — de admiratori, de cei oricând gata să-l denigreze — doar o personalitate cu totul marcantă, ci într-un fel mai complex. Obiectivitatea, simțul măsurii lucrurilor, puterea de a cuprinde atât de mari adevăruri încât acestea să pară „elementare", bunul lui gust, lauda muncii necurmate căreia primul i-a fost exemplu, năvălnicia unei inimi pusă sub straja pe cât de elegantă pe atât de inflexibilă a silogismelor,

[1] T. Maiorescu, *Critice*, vol. II, 1967, p. 214
[2] *Ibidem*, p. 215 — 216

a unei logici pe care încă la vârstă fragedă autorul o califica drept „cvarț dur", respingerea nemiloasă a imposturii și elogierea fără ezitări a lucrului de merit, intuirea și puterea de a transpune în faptă atâtea mari, durabile construcții — toate acestea au hotărât destinul lui Maiorescu. În viață, în posteritate. Prin ce are mai profund structura lui specifică, l-am putea defini pe Maiorescu drept *ființă menită să pună rânduială în toate*. E, credem, și definiția cea mai potrivită a ceea ce a început să se numească de multă vreme „maiorescianism". Adică o *categorie distinctivă* a spiritului uman îndeobște, dar înainte de toate a celui național. E o definitorie în grad înalt, cuprinzătoare *forma mentis* a poporului nostru, aceea pe care Maiorescu le-a făcut-o inteligibilă tuturor — prin viața, prin lucrul său. De i s-ar permite criticului, istoricului literar, să riște cel puțin din când în când vreo ipoteză mai „poetică", am zice că prin alcătuirea lui spirituală Maiorescu e unul din cei mai tipici, mai puri exponenți a ceea ce singur a numit odată „latinitatea noastră esențială". Asemenea „forma mentis", ne vine să credem, le-a dat putință romanilor să fie ceea ce au fost în lumea antică. Ea, desigur, i-a dictat lui Maiorescu să dea „Junimii" cadrele instituționale cuprinzătoare, suple, cu un rol de fel neglijabil în ceea ce a izbutit celebra grupare literară. În asemenea cadre nerestrângătoare „latine" a putut să se simtă nu prea stingherit până și un „neodac" gigantic precum îl socotim — în chip mai simbolic — pe Eminescu.Ca vulcanul acesta cu fizionomie omenească trebuie să fi fost strămoșii noștri dintâi. Maiorescu, „latinul", a făcut tot ce a crezut de bine pentru ca lava și văpăile eminesciene să nu pârjolească decât ceea ce se impunea și după a lui convingere, iar prin direcția lor principală de expansiune să fie — cum zicea în studiul *Eminescu și poeziile lui* — „*binefacerea ce o revarsă poetul de geniu asupra oamenilor*". Că au existat tensiuni între cei doi titani ai „Junimii", dincolo de statornica stimă reciprocă? Și că le-am detaliat cât am socotit trebuitor, în *Hyperion, I*? Poate că, în lumina celor de mai sus, cei ce ne-au certat când cu apariția *Vieții lui Eminescu* vor întrevedea acum motivația felului cum am înțeles să procedăm atunci.

*

Am indicat un mod principal prin care *maiorescianismul* s-a constituit, a intrat și va rămâne ca o componentă esențială a culturii române moderne. În legătură cu alte câteva asemenea moduri va veni vorba în cele ce urmează — recapitulativ, sintetic. Ipostaza cea mai deschizătoare de largi orizonturi a „maiorescianismului" — s-a văzut la locul potrivit — e *teoria culturii*, care pe Maiorescu l-a preocupat constant, el aflându-i și un număr de aplicări salutare ori de natură a constitui cel puțin importante motive de reflecție. Reluând toate acestea în termenii lovinescieni, dar cu altă dezlegare, am spune că Maiorescu a introdus într-o ecuație nouă alternativele la care se opriseră doi dintre cei mai de seamă precursori ai lui: Heliade și Kogălniceanu. Cu al său „scrieți băieți...", cu traducerile și cu celelalte forme de „sincronism" accelerat, dar nu și însoțit de toate distingerile ce se impuneau, Heliade împingea lucrurile spre transformarea culturii

românești moderne într-un fel de „colonie spirituală“ a străinătății. Cu imperativul „diferențierii“ statuate în cunoscuta *Introducție...* la *Dacia literară*, dar și în alte împrejurări, Kogălniceanu deplasa centrele de interes ale construcției culturale spre un „localism“ ce putea să devină mai curând pitoresc decât de adâncime și cum în lumea modernă de pe atunci se întrevedea că nu mai e cu putință. Nu poți transforma edificarea unei culturi într-o insulă singuratică. De altfel, evoluția ei fecundă, implicând o mereu mai temeinică evidențiere a propriilor virtualități și a căilor celor mai potrivite de a le valorifica nu e posibilă decât prin comparație cu cele ce sunt puse la cale în toate culturile evoluate, prin emulație lucidă, neîntrerupt *dialog* cu acestea. Or, ca un *sintetizator* ce se afla, Maiorescu a văzut dintr-o dată ceea ce era *utopie colonizatoare* și ceea ce putea să devină *robinsonadă provincială* în demersurile marilor săi predecesori, dar și miezul viabil, complinitoriu, din inițiativele acestora și ale celor ce îi urmau. Prin urmare, în studiul *În contra direcției de astăzi în cultura română*, Maiorescu proclama că „forma fără fond“ adusă fără vreme și chibzuință din culturile consolidate e „stricăcioasă“, fiindcă submina dezvoltarea „fundamentului dinlăuntru“, îndeosebi a ceea ce era de preluat și dus mai departe din poezia, din cultura folclorică anterioară. Iar în *Direcția nouă în poezia și proza română*, relevând că „a da înapoi e cu neputință“, cerea „îndoită energie“ spre a transforma „*tot ce este astăzi formă goală* [...] *într-o realitate simțită*“. Fiindcă: „*unul din semnele înălțimii culturii este tocmai de a părăsi cercul mărginit al intereselor mai individuale și, fără a pierde elementul național, de a descoperi totuși și de a formula idei pentru omenirea întreagă*“. *Prin „național“ spre „universal“* — iată cum soluționează Maiorescu problema „sincronismului“ și a diferențierii„. Și-a pierdut asemenea soluție actualitatea, viabilitatea, pentru noi, pentru alte popoare pe care istoria le aduce în situații cu care a trebuit să ne confruntăm și noi? Fără îndoială că nu, după cum vom dovedi printr-un exemplu relativ recent, dintre altele posibile. În capitolul final al cărții lui fundamentale — din 1933 — *Radiografia Pampei*, strălucitul cugetător și eseist argentinian Martinez Estrada vorbește de „generația de la 1880“ a poporului său, care era „forma colectivă tipică a acestei pseudostructuri de civilizație, pseudo-structură făurită dintr-o nesfârșită dragoste patriotică, perioadă naivă de asimilare a formelor fără fond“ (Cf. *op. cit.*, II, București, Editura Minerva, 1976 p. 245). Gânditorul argentinian nu avea cum să știe de Maiorescu și, dealtfel, nu aceasta e problema menită a ne reține atenția. Interesează faptul că oameni din locuri atât de îndepărtate gândesc asemănător, în situații asemănătoare, înlesnindu-ne să verificăm și în acest fel excepționalele lor intuiții asupra drumurilor de urmat.

Încât, valorile teoriei maioresciene a culturii — dincolo de inadvertențele mai de amănunt, și înlăturate în bună măsură din mers — au fost și încă sunt: de a fi ridicat la rangul de veritabilă normă metodologică, în elucidarea lucrurilor încâlcite, străvechiul și atât de specific-românescul „bun simț“ (adică simțul proporțiilor reale ale lucrurilor, al evidențelor, al curmării „aventurismelor“, al

scrutării cu prudență a „noutăților“ ce maschează țeluri suspecte, sau jocul superficial al „modei“); de a fi nimicit erezia latinității „pure“, întemeiată pe ideea fantasmagorică a „exterminării“ cu desăvârșire a dacilor, punându-i în loc ideea — după care și astăzi ne călăuzim — a „latinității esențiale“, adică a unei structuri etnogenetice care a fost mereu subînțeleasă ulterior în considerațiile despre ceea ce s-a numit „specificul național“; de a fi elaborat un concept de „politică a edificării culturii“ adecvat particularităților geografico-istorice ale poporului nostru, cu o semnificație mereu sunând atât de *contemporan*, încât mai târziu (de pildă, în perioada silnicelor încercări de fascizare a țării) s-a putut auzi strigătul „înapoi la Maiorescu!“; de a fi stimulat nu prin complimentări demagogice, dar printr-o *critică* pe cât de amară, pe atât de vizibil bine intenționată, mândria și încrederea noastră ca popor de a ne călăuzi prin noi înșine, nu ignorând, ci filtrând prin judecata și experiența noastră ceea ce a dus (ori nu) spre un real progres alte națiuni ale lumii moderne.

Firește, prin înaintarea adâncă pe drumul istoriei, ca si prin fără precedentul schimb de idei, confruntări de experiențe, ale omenirii din preajma anului 2000, noi gândim cele ce și Maiorescu chibzuise îndelung cu adaosuri, cu rectificări, cu nuanțe pe care stările de lucruri obiective de acum un secol nu aveau cum să le impună atenției. Însă chiar așa fiind, prin miezul lor rațional, reflecțiile în materie de cultură ale lui Maiorescu au rămas un „element de referință“ a cărui ignorare s-a plătit și s-ar mai putea plăti cu prețul unor grele erori.

*

E bine să reexaminăm — acum, la urmă — și poziția specifică a lui Maiorescu în câmpul criticii românești: cu atât mai mult, cu cât Eugen Lovinescu, prin cunoscuta lui monografie, iar după el și alții, au decis că autorul *Cercetări critice...* și al *Direcției noi...* reprezintă ceea ce s-a numit „critica de directivă“; adică e de situat într-o fază a *precriticii* moderne.

O asemenea opinie nu credem că poate fi împărtășită, din motive și mai simple, și mai complexe. Întemeietorul unei ramuri distincte de investigație este — oricine admite aceasta, cel puțin în principiu — acela care i-a delimitat întâi *tărâmul specific, problemele ce se impun în acest cadru spre soluționare, metodele cele mai adecvate cu natura problemelor de rezolvat.* Iar în critica românească nu e tocmai Maiorescu un asemenea ctitor? Domeniul aparținând exclusiv criticii literare, a demonstrat mentorul „Junimii“ pe tot întinsul activității lui, îl constituie stabilirea *valorii artistice* a unei scrieri ce ne este prezentată ca având asemenea atribut. Iar principala metodă de investigație care ne ajută a nu confunda valoarea artistică a unei opere cu contrafacerile este cea *estetică*, orientată de bunul gust și de bunul simț, nu de „legi“ imuabile, repetitive, de vreme ce orice veritabilă scriere artistică este un unicat în substanța ei adâncă. Există, desigur, și aspectele iscate din rațiunea operei de a *comunica*, de a fi *comprehensibilă* pentru publicul în vederea căruia a fost creată: „convenții“ ținând de „gen“, de „specie“, de „tehnicile“ specifice acestora, în genere — de „limbaj“. Maiorescu — am observat adesea —

ținea seamă de toate acestea, subînțelegând până la un punct că ele-s, cum se zice în vremea noastră, „formalizabile“. Totuși, spre deosebire de „formalizatorii“ de astăzi, criticul nu uita că și asemenea „convenții“ sunt *irepetabile* în privința „structurării“ lor specifice cât și opera de adevărată artă.

Nu e și prin toate acestea Maiorescu un „contemporan“ al nostru? Critica „psihologică“, „sociologică“, „impresionistă“, apoi „logica matematică“, „stilistica structurală“, „critica psihanalitică“, cea a „mito-semnificațiilor“ etc., ne-au arătat că, fără percepția înglobatoare, unificatoare, de natură *estetică*, suntem pândiți de două primejdii capitale: ori de a nu ne pricepe când și unde să folosim asemenea *auxilii*, ori — consecință logică — să ne folosim exclusiv de câte una dintre ele, expropriind în numele „specializării“ critica de domeniul ei specific, transformând-o în altceva. Procedând în felul acesta, „specializat“, am substitui *confuziei dintre valori* cu care se războia Maiorescu o „neoconfuzie“ încă mai strașnică: vizând, adică, și specificitatea domeniului, și funcționalitatea metodelor de cercetare, ierarhizarea, încatenarea lor în funcție de natura operei ce urmează a fi cercetată.

În fond, un secol de experimente mai curând „scientiste“ decât „științifice“ ne-a învederat că, în ultimă analiză, critica e o chestiune de *talent*, ca și literatura ori celelalte arte. Iar ca atare, o scriere critică izbutită este tot un unicat, irepetabil cât și o veritabilă creație beletristică ori aparținând altor arte. Că asemenea statut ontologic nu exclude, în ordinea gnoseologică a lucrurilor, voința criticului de a se cultiva în cât mai variate privințe, de a trăi viața cetății cel puțin în măsura în care a făcut-o Maiorescu, se înțelege de la sine. Însă asemenea statut respinge cu toată energia obstinările de „sistem“ închis, prejudecățile „sesamurilor“ metodologice, „dogmatismul“ unui singur drum de acces spre domeniul frumosului.

Într-unul din nu prea numeroasele *Aforisme* pe care le-a dat publicității, Maiorescu, după ce se miră aprobativ de libertatea lui Beethoven în orchestrație, comentează: „Tot instrumentul e întrebat să-și dea părerea și reproduce pe răspunderea sa ideea principală. Ideea principală câștigă astfel o varietate de fețe originale, e când înaltă, când burlescă, când tristă și când voioasă, și în impresia totală rămâne o lume armonică aparte“.

Nu cunoaștem mai potrivită optică pentru a intui complexitatea, farmecul, adecvarea la țel a scrierilor celui ce a întemeiat critica literară românească.

MIHAI EMINESCU

I. CRONOLOGIE

La 1812, în satul Călinești din „Tara de Sus“ a Moldovei, se năștea tatăl poetului, *Gheorghe Eminovici,* fiu al dascălului de strană Vasile Iminovici. (Potrivit pronunției de prin partea locului, patronimicul originar pare să fi oscilat între forma „Iminovici“ — atestată, de asemenea, în Transilvania — și aceea, diftongată, de „Ieminovici“; fiul dascălului Vasile, ajuns prin râvnă proprie la ceva stare și dobândind rangul de boiernaș — sulger, apoi căminar — a preferat să se iscălească „Eminovici“.) Cu patru ani mai tânără decât căminarul era mama poetului, *Raluca* (numită între cunoscuți și „Ralu“), fiica stolnicului Vasile Iurașcu, născută la 1816 în satul Joldești. La 15 ianuarie 1850, în orasul Botoșani, se năștea *Mihai,* al șaptelea copil dintre cei unsprezece pe care îi aduse pe lume Raluca Eminovici.

1850—1858. E un răstimp de nomadism sezonier al familiei Eminovici, care trăia vara la moșia abia cumpărată în satul megieș Ipotești, dar iarna se muta în casa din Botoșani, proprietate înscrisă în acte pe numele Ralucăi. În 1856, după ridicarea unei case noi pe ruinele vechilor acareturi de la moșie, proprietatea de la oraș a fost vândută. De atunci se statornici familia căminarului la Ipotești, unde viitorul poet descoperi pe rând „poveștile și doinele, ghicitorile, eresurile“ *(Trecut-au anii),* precum și toate celelalte „plăceri mai naturale“ *(Din străinătate),* atât de priincioase marii sale vocații pentru o existență prototipică.

1858—1866. Învățând mai dinainte, se vede, scris-cititul și ce se mai cuvenea. Mihai e înscris în toamna lui 1858 la „National-Hauptschule“ din Cernăuți, de-a dreptul în clasa a III-a, pe care o absolvi, ca și pe a IV-a, printre elevii fruntași. În 1860, toamna, era trecut la „K.K. Ober-Gymnasium“ din Cernăuți, unde a urmat cursurile claselor I și a II-a (cu repetarea numai până la vacanța de Paști din 1863 a celei de a doua clase; rămăsese repetent în anul ce trecuse din pricina limbii latine și a matematicilor, deși excelase neîntrerupt la limba română, unde profesor îi era Aron Pumnul, la istorie, predată de Ernst Rudolf Neubauer, precum și la alte materii).

Din 16 aprilie 1863 și până spre vara lui 1865 se prelungește enigmaticul episod al „iubirii de la Ipotești“ pentru o copilă „cu părul negru-n coade“ *(Din*

străinătate, versiunea datată [18] «65»). Întâlnind-o în zilele vacanței de primăvară din 1863, Mihai dispăru de acasă, petrecând — după anotimp — fie pe la stânile și prisăcile din pădurile ce împrejmuiau pe atunci Ipoteștii, fie la înstăritele rude botoșenene, Mavrodineștii. Din Botoșani, pe la începutul anului 1864, Mihai solicita Ministerului Școalelor o bursă pentru gimnaziul local, unde susținea că urmează cursurile clasei a II-a. Cererea i-a fost respinsă, după ce directorul gimnaziului raportă că nu are nici un elev cu numele solicitatorului. Întâmplându-se așa, fostul; gimnazist merse la Cernăuți cu actorii din trupa Fanny Tardini — Al. Vlădicescu, urmărind acolo cu mare interes spectacolele ce s-au dat fără întrerupere până spre sfârșitul lui mai 1864. Întorcându-se cu trupa în Moldova, biografii de până acum au opinat adesea că Eminescu s-a dus cu actorii în calitate de sufleur, până la Brașov, trecând pe la Sibiu, unde și-ar fi trecut examenele clasei a doua ori și a treia. Opiniile acestea nu se susțin totuși prin nimic. Despre pribegiile cu trupa Tardini, iată ce lămuriri îi da lui N. Petrașcu unul din codirectori Alexandru Vlădicescu, într-o scrisoare târzie: „În adevăr la 63/64 când am fost în Bucovina cu Theatru Român [...], Eminescu se afla [...] la Botoșani și [...] au mers cu noi numai de mulțumire, nu însă ca sufler, ci ca simplu admirator, și când am părăsit Cernăuții pentru a merge în Transilvania, am trecut iar prin Botoșani și Eminescu au rămas la familie“[1]. Adevărul e că viitorul poet, spre a nu-l tot auzi pe căminar că mănâncă pâinea familiei degeaba, intrase în toamna anului 1864 ca practicant la tribunalul din Botoșani, de unde, apreciindu-i-se zelul și calitățile de pisar, fusese promovat copist la Comitetul permanent județean, cu o leafa de 250 lei pe lună. Își dase însă demisia în martie 1865, pretinzând ca merge la Cernăuți spre a-și relua „studiile collegiale“, — ceea ce nici un act nu arată că a încercat să facă. Mai probabil e că „fata cu ochii mari“ se îmbolnăvise iar adolescentul plecase la Cernăuți după vreun grabnic ajutor medical. Între timp, după cum sugerează versiuinile poeziei *O, dulce înger blând...* (1876), dar și referințe ce concordă în multe alte poeme, fata se stinsese.

Deprinderea cu a „*naturii dulce limbă*“ *(Un roman)*, cunoașterea atât de timpurie a sortilegiilor dragostei, iar după scurt timp moartea celei ce reprezentase tot „*ce-am avut mai scump în lume*“ (Ms. 2255, f. 311), reprezintă — din perspectiva celor ce vor urma — veritabile experiențe originare“. Deodată cu trezirea geniului eminescian, timpul va face din ele temelii latente ale unui mare *poet orfic* și *gnomic*, unui dintre cei exponențiali pe care i-a dat până acum umanitatea.

1866--1869. În toamna anului 1865, Eminescu apăru iarăși la Cernăuți, arătând foștilor colegi ca vrea să se supună „*unui examen pentru a fi primit ca elev public*“ din nou. Se ocupa de „biblioteca gimnaziștilor români“, adăpostită într-o odaie a lui Aron Pumnul, unde și locuia; acolo va fi scris primele poezii a căror datare e menționată de poetul însuși: *Din străinătate* și *De-aș avea...* Cum însă, Aron Pumnul, care fusese cel mai iubit dascăl al său, muri la 12/24 ianuarie 1866,

[1] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, VI, 1938, p. 412

Eminescu, terorizat și de doliul celălalt, din 1865, rămase zdrobit — după cum arată amintirile prietenului de pe atunci Teodor Ștefanelli. În *Lăcrămioarele învățăceilor gimnăziași de-n Cernăuți la mormântul prea iubitului lor profesor Arune Pumnul*, adolescentul era prezent cu prima lui poezie publicată, oda funebră *La mormântul lui Aron Pumnul*, semnată „M. Eminoviciu, privatist". Însă veritabilul „debut" al poetului este cel de la 25 februarie/9 martie 1866, când revista *Familia* din Pesta publică poezia *De-aș avea...*, însoțită de o notiță încurajatoare. Se crede că Iosif Vulcan, directorul publicației, schimba numele *Eminovici* în acela de *Eminescu*, pe care poetul îl va adopta pentru totdeauna. De-a lungul anului 1866, în *Familia* mai apar poeziile eminesciene *O călărire în zori*, *Din străinătate*, *La Bucovina*, *Speranța*, *Misterele nopții*, precum și traducerea „novelei svedice" *Lanțul de aur* a lui Onkel Adam. În manuscrise, poeme ca *Frumoasă-i*, *Mortua est!* (prima versiune), *Serata*, *Lida* etc. poartă data aceluiași an. Spre sfârșitul primăverii lui 1866, după ce debutase sub atât de încurajatoare auspicii în *Familia*, Eminescu părăsi Cernăuții pentru totdeauna. În timpul verii și al toamnei era la Blaj, chipurile — ca „privatist", dar în fond împins de gândul unui pelerinaj în locurile „de unde a răsărit soarele românismului". Spre iarnă, apărea la Sibiu, unde N. Densusianmu îi da haine de primeneală și-i mijlocea trecerea prin „Vama Cucului" (adică prin locurile ferite de pază grănicerilor) spre Țara Românească.

Potrivit urmelor dintr-o scrisoare, Eminescu va fi rătăcit până la Timișoara, unde fratele său Nicolae, juristul, ajunsese secretarul unui avocat de-al locului Emmerich Christian. Negăsindu-și probabil — cum va fi intenționat — un rost în acest oraș, „vagantul" o porni de-a lungul Olteniei și al Munteniei (de e să ne luăm după altă însemnare manuscrisă, care menționa că trecuse și prin București), oprindu-se în cele din urmă la Giurgiu, unde se făcuse rândaș la un han și ajuta concomitent la încărcarea grânelor în port. Dând de el un actor din trupa lui Iorgu Caragiale, era angajat de director ca transcriitor de roluri și sufleur, însoțea actorii prin părțile valahe întreraga vară, iar toamna ajungea cu aceștia în București. Lucra mult, compunea cuplete pentru felurite spectacole, copia piese franțuzești dintre cele pe placul publicului de pe atunci, precum *Zmeul nopții* de Hippolite Lucas, vodevilul *Margo Contesa*, comedia *O palmă sau Voinicios da fricos* (cf. *Ms. 3215*), dar afla timp să scrie și pentru sine. În *Familia* din 1867 i se publicau poeziile *Ce-ți doresc eu ție, dulce România* și *La Heliade*. În manuscrisele anilor 1867—1868 s-au mai păstrat *Nu e steluță*, *Din lira spartă...*, *Philosophia copilei*, iar în vecinătatea acesteia din urmă e semnificativa însemnare ce brăzdează pagina la mijloc, de sus în jos: „*Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarbe soarele un nour de aur din marea de amar*" (cf. *Ms.* 2254, f. 18 v).

Eminescu rămăsese în trupa lui Iorgu Caragiale până spre primăvara anului 1868, când din pricina formațiilor mai puternice ale lui Millo-Pascaly, situația deveni falimentară. Iorgu Caragiale găsi de bine să se angajeze comisar municipal, lăsându-și trupa în voia soartei. Poetul, căruia îi mersese vestea de om foarte citit

și de bun germanist, își găsi o întrebuințare ca secretar în formația lui Mihai Pascaly, cu care în vară întreprinse un lung turneu prin Transilvania și Banat. În toamnă, din nou în București, deveni „sufleur II și copist" la Teatrul Național, în urma unei strălucite recomandații a lui Pascaly, care avusese suficiente prilejuri să prețuiască destoinicia poetului ân turneul transcarpatic. Fin, cultivat, cu prestigiul unui remarcabil talent, arătându-i o sinceră afecțiune, acest strălucit actor deveni — după Aron Pumnul — al doilea autentic „părinte sufletesc" al poetului. În această perioadă, Eminescu îl cunoaște pe I.L. Caragiale și, potrivit deslușirilor târzii din ciclul evocator *În Nirvana, Ironie, Două note,* întâlnirea „tânărului aventurar" pare să fi contribuit nu cu puțin la grăbirea acelui proces obscur, cu atât de complicate periple, la capătul căruia și dramaturgia românească se pomeni reprezentată de un scriitor de geniu. *Familia* publica ân 1868 numai poeziile *La o artistă* și *Amorul unei marmure,* însă în manuscrise orfismul eminescian începea să adie distinct *(Numai poetul...),* apărând deodată cu proiecte de proporții *(Genaia, Horiadele),* vestitoare ale unui epos național fară seamăn până atunci, și cu scrieri în curs de elaborare *(Amor pierdut — viață pierdută, Emmi, Mira, Geniu pustiu),* unde virtualitățile prozatorului, dramaturgului, gazetarului vizionar încep a prinde și ele un chip al lor.

În februarie 1869, potrivit unei înclinări mai nemijlocite pentru lucrul obștesc, Eminescu se înscria în societatea culturală „Românismul", însă displăcându-i — ca totdeauna de acum înainte — patriotismul cam infatuat și ineficient ce se înstăpânise acolo, se retrase. Mai oportun i se păru să adere, cu începere de la 1 aprilie, la asociația „Orientul" a lui Gr. H. Grandea, ademenit îndeosebi de preocupările acesteia pentru cercetările folclorice, în care scop se și angaja cu un grup de alți tineri să culeagă la venirea verii folclor din Moldova. În *Familia* apar ultimele mărturii ale colaborării cu versuri care durase patru ani: *Junii corupți* și *Amicului F.I.* În manuscrise, însă, ceea ce se va numi mai târziu „laboratorul eminescian" e prezent cu toate virtualitățile, obișnuințele de lucru, dispoziția pentru monumentalitate, proprii până la urmă. *Muresianu,* prima variantă a poemului *Venere și Madonă,* cu o respirație și un sunet de orgă cum nu mai cunoscuse versul românesc, metamorfozele pe care le suferea un poem ca *Ondina* (început încă din 1866), lucrul spornic la drama cu multe rămurișuri numită *Mira* și la romanul *Geniu pustiu,* traducerea atât de bogatei în sugestii culturale *Arta reprezentării dramatice* a esteticianului german Heinrich Theodor Rötscher, viziunea filosofică (dar și prozastică precaragialeiană) din *Contrapagină,* iată componentele unui laborator de creație cum nu mai cunoscuse literatura română.

1869—1874. În vară, Eminescu însoțește trupa lui Pascaly în turneul ei de-a lungul Moldovei, până la Cernăuți. La întoarcerea prin Botoșani, căminarul izbuti să-și răzlețească feciorul de „histrioni", aducându-l la Ipotești, unde toți ai casei trudiră să-i determine plecarea pentru studii superioare la Viena. Însă acolo, în absența unui certificat de încheiere a studiilor liceale, poetul izbutea la 2

octombrie 1869 sa se înscrie doar ca „audient extraordinar" la Facultatea de Filosofie. Putea, aşadar, să frecventeze cursurile şi să i se ateste aceasta, dar nu avea dreptul să se prezinte la examene decât dacă ar fi prezentat diploma de bacalaureat, pe care se vede că poetul gândea s-o obţină între timp.

La început, Eminescu frecventă niscaiva cursuri şi seminarii ale profesorilor Robert Zimmermann, Theodor Vogt, Karl Sigmund Barach Rappaport. Găsindu-le totuşi nu mai revelatoare decât pe cele de matematici şi de latină de pe vremuri, începu a frecventa materii „pozitive" ca medicina legală, fiziologia, limbile romanice, dar mai cu seamă economia politică, pe care o preda eminentul profesor Lorenz von Stein. De la un timp, după rapida iniţiere în climatul universitar, Eminescu găsi că propriile-i deziderate sunt incomparabil mai mari, aşa că pe la cursuri mai trecea doar din necesităţi pur orientative. Cum însă de la statornicirea în Viena se înscrisese în „Societatea literară-socială România" (20 octombrie 1869), dar — pe deasupra rivalităţilor ce subminau cele două asociaţii studenţeşti existente — şi în „Societatea literară şi ştiinţifică" (23 octombrie 1869), Eminescu socoti că a găsit aici un întins câmp de manifestare pentru înclinaţiile lui spre lucrul obştesc. Prea eteroclită, orientată precumpănitor în vederea unei cariere, era mentalitatea celor câteva sute de studenţi români din Viena — bucovineni, ardeleni, munteni, moldoveni, aromâni — crescuţi sub atât de împărţite stăpâniri străine şi fără o reprezentare limpede a ceea ce se va aştepta de la ei mai târziu. De aceea, în şedinţele celor două societăţi, cu câte alte prilejuri, Eminescu predica neobosit colegilor ideea „unităţii culturale" a tuturor românilor, indicând-o drept premisă pentru viitoarea unitate politică şi prefigurându-i desfăşurarea prin foarte realiste măsuri imediate. Idei aruncate în treacăt de alţii (Alecu Hurmuzachi, Aurel Mureşanu, C. Aronovici) devin pentru tenacitatea eminesciană veritabile *Carthago delenda:* unificarea celor două asociaţii studenţeşti, organizarea unei mari serbări întru comemorarea a patru sute de ani de la întemeierea de către Ştefan cel Mare a mănăstirii Putna, când s-ar fi putut organiza acolo şi un congres al tuturor studenţilor români, menit a da „o singură direcţiune a spiritului pentru generaţiunea ce creşte". În vederea acestor scopuri Eminescu începu a recurge de pe acum şi la mijloacele asupra cărora se concentră aproape exclusiv cu vremea, — ale publicistului, — meditând de pe la sfârşitul anului 1869 articolele în suită pe care le va publica în anul următor. Paralel, menţinând legăturile cu vechii prieteni din perioada gimnaziului sau a pribegiilor prin ţară (Teodor Ştefanelli, Vasile Dimitrescu, Ieronim Bariţiu ş.a.), dă — în ceea ce numea stăruitoarea „vânătoare de oameni" — peste două talente de întâia mărime: Ioan Slavici, şirianul venit la Viena în dubla calitate de cătană împărătească şi de student în drept, precum şi Toma Micheru, care îşi va impune mai târziu prestigiul de prim violonist al nostru de talie şi faimă europeană. Şi de unul şi de celălalt, Eminescu se va ocupa până când vocaţia lor va ajunge la un început de recunoaştere şi la acea statornicie în preocupări menită a duce la realizări adecvate.

În 1870, Eminescu își începe activitatea publicistică, prin articolul *Repertoriul nostru teatral*, apărut la 18/30 ianuarie în *Familia*, întinsa recenzie-pamflet *O scriere critică*, publicată în *Albina* din Pesta la 7/19 și 9/21 ianuarie, în fine — prin tripticul de articole politice *Să facem un congres, În unire e tăria, Echilibrul*, apărute în *Federațiunea* lui Alexandru Roman și îndreptate împotriva dualismului austro-ungar. Articolele acestea surprind toate prin documentare, argumentație, maturitatea parcă de acum cu patină a ideii și a expresiei. Însă dintre ele se detașează net *O scriere critică*, recenzia amplă care viza deodată pe Titu Maiorescu, Vasile Alecsandri și Dimitrie Petrino, adică acea „direcție critică" la care poetul nu va întârzia să se ralieze, în felul său, dar căreia deocamdată îi observa că e riscant să negi ce s-a făcut înainte fără să pui altceva mai bun în loc și profetiza — numai aparent paradoxal — că după un „rege al poeților" ca Alecsandri e de așteptat ca românii să nu întârzie a avea și „un împărat al poeților". Era un mod liniștit, ferit de orgoliu, ca și de falsa modestie, de a-și proclama geniul înainte de a aștepta să i-l pună în lumină alții; totul — numai cu scopul de a-și consfinți și pe aceasta cale un legământ față de sine, de generația sa, de viitorime. Și nu-i de crezut că mentorul „Junimii" (care se referise adeseori în criticile sale de până atunci la *Albina*, dovadă ca o citea), Alecsandri (care se va arăta până târziu de tot iritat de expresia „rege al poeziei", pusă în *Epigonii* alături de ambigua determinare „veșnic tânăr și ferice"), sau Dimitrie Petrino, care va face la momentul potrivit încercarea de a-si nimici adversarul, să nu fi luat cunoștință cu iritare de bătăiosul articol.

Eminescu trimise prin martie, pe neasteptate, tocmai la revista „direcției critice". *Convorbiri literare*, poemul *Venere și Madonă*, care-i mai „cu cheie" decât se crede: prin stratul lui așa-zicând explicit de înțelesuri, poemul venea în întâmpinarea gusturilor junimiste, promovând abundența de imagini, construcția savantă, orchestrația cantabilă, admirația față de arta antică și celelalte; însă prin stratul lui de sensuri latente, e o nouă ironizare a „teoriei formelor fără fond", sugerând cum că potriveala 'formelor" cu „fondul" nu-i chiar atât de univocă pe cât li se parea lui Maiorescu și altor junimiști. Aceștia surprinseră pentru moment — sau le plăcu să surprindă — numai înțelesurile explicite și elogiară „peste măsură" poezia, la lectura în cenaclu, iar Negruzzi o publică în numărul din 15 aprilie 1870 al *Convorbirilor...* Spre vară, Eminescu trimise poemul *Epigonii*, — mod de a-i înfrunta pe junimiști la ei acasă în credințele lor cele mai scumpe. Obraze diplomaticești, cu presentimentul, dacă nu totdeauna și cu simțul nesovăielnic al valorilor, conducătorii „Junimii" vor fi cântărit în toate felurile situația și — după ce Negruzzi în persoană îl caută pe Eminescu la Viena, prin iulie, spre a se edifica în mai multe chipuri asupra ciudatului colaborator — își călcară pe inimă, publicând *Epigonii* la 15 august 1870 pe prima pagină a *Convorbirilor*, pentru „meritul poetic [...] incontestabil, chiar când nu ne-am uni cu totul în idei".

Corespondența cu Iacob Negruzzi, care spori în anii ce urmară[1], e semnificativă pentru configurarea ideilor estetice și sociale ale poetului, precum și pentru

[1] Cf. M. Eminescu, *Opere*, XVI, ed. academică, 1989, p. 34 — 40

perseverența cu care acesta îl impune pe Slavici drept colaborator al *Convorbirilor...* Revista „Junimii" îi mai publica lui Eminescu, în această vreme a începuturilor, doar basmul *Făt-Frumos din lacrimă* (la 1 și 15 noiembrie 1870), pe când în manuscrise își aflau marile lor traiectorii primele versiuni ale amplelor poeme *Panorama deșertăciunilor*, *Împărat și proletar* (în varianta din 1870 cu titlul *Proletarul*), *Înger și demon*, nuvela *Sărmanul Dionis* s.a.. Au urmat pentru studentul „ausserordentlich" lungi claustrări, în vederea unor lecturi de arie întinsă: în filosofie (învățăturile Orientului — îndeosebi budismul, Kant, Sopenhauer, Platon, Fichte, apoi Descartes și Pascal etc.); în științele istorice și economice (D. Cantemir, recitirea celorlalți cronicari moldoveni — cunoscuți mai dinainte, studierea istoricilor revoluției franceze din 1789, a unor economiști ca John Stuart Mill, Adam Smith, Proudhon, Louis Blanc, Say, Ricardo); în literatură (capodoperele scrisului artistic, pe distanța de la *Mahabharata* la operele lui Shakespeare — citite și recitite metodic, la cei mai de seamă preromantici și romantici, îndeosebi germani, francezi, englezi, apoi recitirea mai cu sistemă decât înainte a principalelor mitologii din spațiul eurasic).

În 1871, fără a se mai înscrie la cursuri, fie și ca „audient extraordinar", Eminescu nu întrerupea cu totul frecventarea unora dintre ele, orientându-și interesul îndeosebi spre economia politică și drept. În *Convorbiri literare* publică poemele *Mortua est!* (1 martie 1871), *Înger de pază* și *Noaptea* (15 iunie 1871), însă marea lui încordare merge acum spre acțiunile de agitator național în rândurile studențimii române din Viena. Contribuie decisiv la fuzionarea celor două societăți studențești sub numele de *Societatea academică social-literară „România Jună"* (8 aprilie 1871), începuse să figureze succesiv în comitetele de pregătire a serbării de la Putna, iar de la o vreme — când văzu cum mulți companioni începură să se dea în lături — își asumă împreună cu Slavici și cu o seamă de bucovineni inimoși tot greul organizării festivităților, care și avură loc la 15/27 august 1871, cu o mare și însuflețită participare. Numai congresul studențesc, principala obsesie a poetului, se consumă în discuții fără urmări mai pozitive pe linia unificării ideilor și acțiunilor celor din generația tânără. Asemenea disensiuni n-au rămas fără urmări. În 4 și 18 noiembrie 1871, organizatorii serbării de la Putna sunt blamați la adunările „României June", datorită instigărilor unui poetastru dintre cei ce cred a-și putea face drum cu coatele spre glorie, Ioniță Bumbac. Era o lovitură naprasnică dată vocației poetului pentru activitatea publică. Iar întâmplându-se așa, Eminescu trase — ca totdeauna (după felul său cel mai adânc de a fi) concluziile ce se impuneau: va sprijini și de acum înainte lucrarea națională și socială a generației, a poporului său, însă cu precădere prin intermediul scrisului. Drept aceea, după o întrerupere de un an și jumătate, Eminescu apărea din nou în cataloagele Universității vieneze cu începere din toamna lui 1871, dar, firește, tot ca „Ausserordentlicher Hörer", de vreme ce atestatul de bacalaureat se vede că nu și-l dobândise — și nici n-ar fi avut când, după felul îndeletnicirilor arătate. Pe la

„România Junǎ“ — nici gând sǎ mai treacǎ. Își ocolea colegii, până și prieteni ca Slavici, enervat de toți și de toate, trecând printr-o vǎditǎ crizǎ de mizantropie, gândindu-se chiar sǎ se mute la vreo universitate austriacǎ din provincie. Frecventa unele cursuri de drept, economie politicǎ, filosofie, studia scrierile despre abia înǎbușita Comuna din Paris, îl preocupau — pe lângǎ franceză — limba italianǎ și spaniola. În manuscrise, mari compuneri lirice ca *Miradoniz*, *Demonism*, *Odin și Poetul*, *Feciorul de împǎrat fǎrǎ de stea*, nuvela *Sǎrmanul Dionis* intrau în ultima fazǎ de elaborare, deodatǎ cu gigantesca versiune a doua a *Panoramei deșertǎciunilor*, numitǎ acum *Memento mori*.

În 1872, Eminescu se înscria în semestrul de varǎ ca „audient extraordinar“, însǎ e puțin probabil sa fi dat prea des pe la cursuri. Un șir de „troahne“ (despre care celor de acasǎ le dǎdea de știre când cǎ ar fi fost vorba de „gǎlbinare“, când cǎ suferea de un catar la stomac sau de o violentǎ durere de urechi) arǎta ca formele pâna acum latente ale maladiei ereditare de care sufereau aproape toți cei din familia Eminovici începeau sa iasǎ din obscuritatea lor biologicǎ. Dovada o constituie scrisorile schimbate cu ai familiei, aluziile strǎvezii din acestea, precum și o dramaticǎ epistolǎ prin care cerea unui prieten din Iași sǎ-i gǎseascǎ un serviciu oricât de modest. „Voiu sǎ reintru în nimicnicia din care am ieșit“, argumenta poetul, adǎugând cǎ „eu ș-așa nu mai pot fi fericit în lume“ (Ms. 2255, f. 294, 311 v.) Ca totdeauna Eminescu nu se încurca în paleative: știa ca boala de care suferea e dintre cele cu scadențǎ imposibil de evitat și se decisese sǎ facǎ totul în întrecerea cu ea pentru a scoate din starea de proiect cât mai multe dintre compunerile sale literare.

Orice fire cheamǎ în întâmpinare numai evenimentele care îi actualizează neîntrerupt virtualitǎțile: fie evenimente consonante, fie dintre cele vrǎjmașe. În cap de primǎvarǎ, când, dupǎ repetatele sale îmbolnǎviri din 1872, arǎta „*mai mult a mumie decât a om*“, Eminescu era cǎutat în Vieva de Veronica Micle, soția rectorului din Iași, și rugat, pasǎmite, sǎ-i arate orasul, în rǎstimpul de vreo șase sǎptǎmâni cât avea a petrece aici spre a se trata de cine știe ce maladie realǎ ori închipuitǎ. Veronica știa de Eminescu din *Convorbiri...*, îndeosebi de când — în numǎrul din mai 1871 — Maiorescu îl citase pe colaboratorul cu numai trei poezii imediat dupǎ Alecsandri, în a sa *Direcția nouǎ...*, menitǎ a stârni atâta zgomot în lumea literarǎ. Existǎ temeiuri sa se creadǎ cǎ Miron Pompiliu, secretarul universitǎții ieșene și bun prieten de-al lui Eminescu, arǎtase Veronicǎi cunoscutul portret executat la Praga și cǎ romanțioasa femeie rǎmǎsese siderată. Însǎ poetul, obsedat de teroarea bolii ce se vestise, auzind de acasǎ despre progresele alarmante pe care aceasta le înregistra la Iorgu și la Șerban, gândind cǎ în fond toate câte începeau sǎ i se întâmple provin „din pǎcatul mumei Eve“, se fǎcu a nu lua în seamǎ la ademenirile subtile ale frumoasei compatriote și se mulțumi sǎ-i fie un ghid prevenitor, nu mai mult. Pe la începutul verii, când semestrul al doilea nici nu se încheiase, Eminescu pǎrǎsea universitatea și lua drumul spre România, decis „sǎ

se arunce iar în valurile vieții practice", ca atunci când părăsise Cernăuții. Știa că îl așteaptă singurătatea, mizeria, neliniștea. Dar mai știa că, după cum îi era firea, tocmai asemenea materii se vor dovedi priincioase creației sale, tensiunilor, combustiilor ei.

În Botoșani, unde trăsese la vechile rude cu stare, Mavrodineștii (spre a evita atmosfera de la Ipotești și malițiozitățile căminarului), Eminescu nu primi vreo veste că i s-a găsit la Iași „postul modest" pe care îl solicitase. Se pomeni, în schimb, cu vizita lui Maiorescu, în persoană, la 28 iunie 1872[1], căruia ideea poetului de a abandona studiile îi displăcuse profund; criticul, evident bine intenționat, gândea să-l împingă spre titlurile care i-ar fi asigurat și în ordinea socială — nu doar în cea literară — o situație strălucită. De unde să fi știut el ce hotărâri mărturisite luase poetul nu cu mult înainte, precum și motivația lor? Iar Eminescu, atât de discret și în lucruri mult mai inofensive, cum să-i fi vorbit de boala care îl determinase să decidă în felul amintit? Cele ce vor urma îngăduie deducția că poetul trebui să se plece totuși în fața logicii interlocuitorului, de vreme ce lămurirea francă a stărilor adevărate de lucruri era cu neputință.

La 1 septembrie 1872, Eminescu era la Iași și citea în ședința de deschidere a unui nou an de activitate a „Junimii", în casa lui Maiorescu, fragmente din *Memento mori* (din care pentru *Convorbiri...* s-a reținut numai episodul cu *Egipetul*), precum și nuvela *Sărmanul Dionis*. La 7 septembrie, Eminescu citi *Înger și demon*, apoi *Floare albastră*. Toate aceste compuneri nu se mai publicară cu promptitudinea din anul „debutului": *Egipetul* apăru în *Convorbiri literare* la 1 octombrie 1872, însă nuvela *Sărmanul Dionis* abia în numerele din decembrie 1872 — ianuarie 1873, iar *Înger și demon*, ca și *Floare albastră*, la 1 aprilie 1873. În ședința din 22 septembrie 1872 a „Junimii", la care poetul n-a mai fost de față, i s-a acordat un „stipendiu" de continuare a studiilor la Universitatea din Berlin. Donquijotismul junimiștilor, care în felul acesta îl și vedeau „doctor" în vreun an-doi, după procedura rapidă a lui Maiorescu, era evident. Eminescu, neavând cum face obstrucție față cu atâta solicitudine, trebui după un timp orecare să ia drumul Berlinului. De înscris la Universitate izbutea să se înscrie abia la 18 decembrie 1872, de astă data ca „student obișnuit" (spre a salva aparențele), precizând la rubrica „de la ce Universitate vine" că „de la nici una" și declarând după toate probabilitățile ca între timp va depune și necesara diplomă de bacalaureat. Eminescu frecventă cu multă convingere în semestrul de iarnă 1872—1873 — obținând semnăturile trebuitoare în index *(Anmeldungs-Buch)* — cursuri de filosofie, de filosofia istoriei, de istoria Egiptului antic, notându-și spre a le frecventa paralel, fără obligativitatea examenelor, și cursuri de mitologie comparată, de istoria religiilor, a muzicii (în epoca lui Palestrina), de sanscrită, de fiziologie nervoasă etc.

În manuscrise, urmele studiilor încordate și ramificându-se neîncetat sunt elocvente. Ele cuprind, pe lângă reflecții proprii cu privire la perspectiva metafizică

[1] Cf. Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, ed. Pogoneanu, p. 221

asupra lucrurilor, exerciții de latină și elină, aplicate studii de limba franceză, referiri la *Cosmogonie der Inder*, la esența brahmanismului, la platonism și neoplatonism, la alchimie; iar prin complementaritate — la aristotelism, la gândirea mai empirică și critica modernă (David Hume, John Locke, iarăși Kant, Hegel, Schopenhauer, Feuerbach ș.a.), precum și la marea literatură: mereu Shakespeare, apoi Goethe, Schiller, Byron, Victor Hugo, Gautier etc. Dintre compunerile originale, *Archaeus* constituie replica bine chibzuită la asemenea lecturi, iar *Împărat și proletar* — tot în temeiul unei sinteze de cugetări pornind de la cele citite — ajunsese la cea de-a treia versiune. Sunt urme că Eminescu încerca sa continue *Avatarii faraonului Tlà* în epoca modernă (acolo unde nuvela avea să rămână neterminată), că se preocupa de *Călin Nebunul*, de *Fata-n grădina de aur*, de o profuziune de compuneri lirice rămase în majoritate postume (*Dacă treci râul Selenei*, *Privesc orașul furnicar* etc.), ori aduse în pragul publicării mult mai târziu (*Scrisorile*, *Glossă*).

Din 1873—1874 înainte nu e nici o schimbare vădită de climat moral și intelectual, de preocupări, până la sfârșitul acestei perioade berlineze. Centrul studiilor universitare așa-spunând „oficiale" se deplasează treptat spre istoria filosofiei grecești, istoria și dreptul roman, meditarea posibilităților unei economii naționale de tip autarhic (așa cum sugerau și cursurile unor profesori ca Eugen Dühring, ale altora) etc. În viața de toate zilele, singurătatea atât de contrastantă cu amestecul inițial în forfota studențimii vieneze, obsesia bolii, presimțirile fatidice, știrile cutremurătoare primite de acasă (unde Iorgu își curmase nu de mult suferințele din faza distrugătoare a bolii, împușcându-se), — toate acestea începuseră a fi contrabalansate ca de o adulmecare și o consolare, Eminescu începea să simtă, să trăiască aievea — dincolo de reprezentările prevalent conceptuale, mai vechi acelea — atracția României eterne, misterul răzbirii acesteia prin atâtea răstriști. Îi tâlcuia sufletul ascuns, inflexibilitatea, în legile inefabile cunoscute sub denominația sintetică de „obiceiul pământului", în mituri, în paremiologie, în treptele de înțelepciune ce scoborau inaparent îndărăt — spre obârșiile limbii străbune. În manuscrise stăruia obsesia poemului dramatic *Decebal* (cristalizat într-o primă formă încă din epoca vieneză), ramificându-se în motivele unor mai târzii versificații precum *Adânca mare*, *Cum oceànu-ntărâtat*... Reprezentări uneori mai livrești din proze ca *Întâia sărutare*, *Cezara*, temeiurile începutului de înțelepciune specific eminesciană se întrevăd în orientarea pe care o dobândesc compuneri versificate după model folcloric (același *Călin Nebunul*, *Fata-n grădina de aur*), ori scrierile în proză *Moș Iosif*, *Poveste indică*. Spre vara anului 1873, poetul încercase să întrerupă studiile universitare, știind numai el cât de fără vreun folos practic imediat vor fi. Însă tocmai atunci Theodor Rosetti, unul din întemeietorii „Junimii", veni agent consular la Berlin, găsind un nou mijloc de a-l face să rămână. Îl numise secretar particular al său (mai mult de formă), cu un salariu apreciabil, creându-i astfel condiții foarte prielnice, stimulatoare pentru studiu. Rosetti părăsi curând

asupra lucrurilor, exerciții de latină și elină, aplicate studii de limba franceză, referiri la *Cosmogonie der Inder*, la esența brahmanismului, la platonism și neoplatonism, la alchimie; iar prin complementaritate — la aristotelism, la gândirea mai empirică și critica modernă (David Hume, John Locke, iarăși Kant, Hegel, Schopenhauer, Feuerbach ș.a.), precum și la marea literatură: mereu Shakespeare, apoi Goethe, Schiller, Byron, Victor Hugo, Gautier etc. Dintre compunerile originale, *Archaeus* constituie replica bine chibzuită la asemenea lecturi, iar *Împărat și proletar* — tot în temeiul unei sinteze de cugetări pornind de la cele citite — ajunsese la cea de-a treia versiune. Sunt urme că Eminescu încerca sa continue *Avatarii faraonului Tlà* în epoca modernă (acolo unde nuvela avea să rămână neterminată), că se preocupa de *Călin Nebunul*, de *Fata-n grădina de aur*, de o profuziune de compuneri lirice rămase în majoritate postume (*Dacă treci râul Selenei*, *Privesc orașul furnicar* etc.), ori aduse în pragul publicării mult mai târziu *(Scrisorile, Glossă)*.

Din 1873—1874 înainte nu e nici o schimbare vădită de climat moral și intelectual, de preocupări, până la sfârșitul acestei perioade berlineze. Centrul studiilor universitare așa-spunând „oficiale" se deplasează treptat spre istoria filosofiei grecești, istoria și dreptul roman, meditarea posibilităților unei economii naționale de tip autarhic (așa cum sugerau și cursurile unor profesori ca Eugen Dühring, ale altora) etc. În viața de toate zilele, singurătatea atât de contrastantă cu amestecul inițial în forfota studențimii vieneze, obsesia bolii, presimțirile fatidice, știrile cutremurătoare primite de acasă (unde Iorgu își curmase nu de mult suferințele din faza distrugătoare a bolii, împușcându-se), — toate acestea începuseră a fi contrabalansate ca de o adulmecare și o consolare, Eminescu începea să simtă, să trăiască aievea — dincolo de reprezentările prevalent conceptuale, mai vechi acelea — atracția României eterne, misterul răzbirii acesteia prin atâtea răstriști. Îi tâlcuia sufletul ascuns, inflexibilitatea, în legile inefabile cunoscute sub denominația sintetică de „obiceiul pământului", în mituri, în paremiologie, în treptele de înțelepciune ce scoborau inaparent îndărăt — spre obârșiile limbii străbune. În manuscrise stăruia obsesia poemului dramatic *Decebal* (cristalizat într-o primă formă încă din epoca vieneză), ramificându-se în motivele unor mai târzii versificații precum *Adânca mare*, *Cum oceànu-ntărâtat*... Reprezentări uneori mai livrești din proze ca *Întâia sărutare*, *Cezara*, temeiurile începutului de înțelepciune specific eminesciană se întrevăd în orientarea pe care o dobândesc compuneri versificate după model folcloric (același *Călin Nebunul*, *Fata-n grădina de aur*), ori scrierile în proză *Moș Iosif*, *Poveste indică*. Spre vara anului 1873, poetul încercase să întrerupă studiile universitare, știind numai el cât de fără vreun folos practic imediat vor fi. Însă tocmai atunci Theodor Rosetti, unul din întemeietorii „Junimii", veni agent consular la Berlin, găsind un nou mijloc de a-l face să rămână. Îl numise secretar particular al său (mai mult de formă), cu un salariu apreciabil, creându-i astfel condiții foarte prielnice, stimulatoare pentru studiu. Rosetti părăsi curând

Agenția, însă noul plenipotențiar, N. Crețulescu, deși hotărî un încărcat program de lucru birocraticesc, îl menținu și el în post. Eminescu nu era mulțumit de noua situație, însă luând în considerare perspectiva slujbei nu mai puțin birocratice pe care se vede că i-o pregătea căminarul în Botoșani, nu părăsi Berlinul. Mai încurcată îi deveni situația de prin ianuarie 1874 înainte, până prin aprilie, când, din perspectiva iminentei sale numiri ca ministru al Instrucțiunii Publice și Cultelor, Maiorescu începu o metodică presiune epistolară asupra poetului, zorindu-l să-și dea doctoratul spre a-l putea numi profesor de filosofie la Universitatea din Iași. Eminescu rezistă cât rezistă, știind numai el că la doctorat nu se putea prezenta fără diploma de studii liceale, așa cum nu putuse — și nici nu încercase, firește — să-și dea vreun examen. Prin mai, când situația deveni critică, acceptă de la Maiorescu, în fine ministru, un ajutor special pentru a zori pregătirile de a-și da doctoratul — zicea poetul — la Iena. Asta urma să se întâmple în august. Dar când sosi scadența, Eminescu plecă la Königsberg pentru cercetări de arhivă cu privire la istoria românilor (de astă dată cu un nou ajutor bănesc, primit de la Crețulescu), iar de acolo, după ce văzu ca nu are acces la documente, se îndreptă, prin Polonia pe la Cracovia și Lemberg, cu opriri prin preajma arhivelor și monumentelor istorice de aici. Când băgă de seamă ca i s-au terminat banii, își reluă cu precipitare călătoria și nu se opri decât la Iași.

Între junimiști, stupoare! Ce va zice Maiorescu?! Maiorescu nu zise deocamdată nimic, auzind ca poetul e foarte decis să se întoarcă în Germania, pentru doctorat, prin noiembrie. Spre a-i găsi o ocupație care să nu-i stinghereasca pregătirea tezei, îl numi pe data de 1 septembrie 1874, provizoriu desigur, director al Bibliotecii Centrale Universitare din Iași. Abia peste vreo lună și ceva, înțelegând ca poetul îl ducea cu vorba, însă nu cunoscând și motivele care îl puneau pe Eminescu în imposibilitate de a face ceea ce i se cerea, Maiorescu aruncă niște cuvinte aspre cu privire la caracterul acestuia într-o scrisoare catre Iacob Negruzzi. De unde să fi știut Maiorescu de agravarea maladiei ereditare, ori să fi prevăzut moartea fratelui celui mai mare al lui Eminescu, a lui Șerban, la Berlin, care l-ar fi putut pune pe gânduri?

1874—1877. Într-acestea, Eminescu lucra cu spor pentru bunul mers al Bibliotecii centrale universitare, impunându-i un început de reorganizare pe baze moderne, înzestrând-o cu tipărituri rare din secolele trecute, dovedindu-se — după cum arată toate mărturiile — un neașteptat de vrednic custode al ei. La „Junimea“ devenise lectorul oficial al producțiilor puse în discuție, în absența din Iași a lui Maiorescu, care deținuse până atunci această prerogativă. În numărul din 1 decembrie 1874 al *Convorbirilor*... publica *Împărat și proletar*. De prin noiembrie începuse să privească cu alți ochi ademenirile la care se vede că Veronica Micle nu renunțase și-i frecventa seratele literare cu o asiduitate care va merge crescând. După ce se dovedise atât de competent la Bibliotecă, în 1875 Eminescu nu se prea arăta ca un profesor cu tact la Institutul academic, iar în *Convorbiri literare* nu

publică în tot cursul anului decât *Făt-Frumos din tei* (în numărul de la 1 februarie. Toate acestea: „uitarea" cu seninătate a obligației de a-și da doctoratul, puținătatea manifestărilor literare în cadrul „Junimii", apropierea de Veronica Micle — pe care Maiorescu o ura din 1874, când aceasta depusese ca martoră împotriva lui la procesul pe care i-l înscenaseră bărnuțienii — încheie seria „desamăgirilor" pe care criticul le resimțise în legatură cu poetul, determinându-l să-l caracterizeze în jurnalul sau ca pe un „rău profesor, idealist", iar într-o scrisoare catre Teodor Vârgolici sa-l numească „maniac". Iar în lumina unor asemenea dispoziții maioresciene, se explică faptul ca mentorul „Junimii", ministru fiind, înlocuiește la 1 iulie 1875 pe Eminescu prin Dimitrie Petrino în postul de la bibliotecă, numindu-l revizor școlar pentru județele Iași și Vaslui. Să mai schimbe aerul, să mai bată cele coclauri câte trei săptămâni din cele patru ale lunii! Asta poate să fie mai spre folosul învătământului, precum și al poetului, — așa trebuie să fi rațional Maiorescu. Paradoxal e că și ex-bibliotecarul gândea tot astfel, după cum se vede din scrisoarea prin care motiva de ce acceptă postul de revizor („aș intra în contact cu populația rurală, singura care mă interesează îndeosebi"), precum și de energia sprijinită pe o rectitudine morală desăvârșită și pe o pricepere cu nimic mai prejos a ministrului în a-și duce la capăt îndatoririle.

Cum necesitatea istorică, inclusiv aceea de domeniul istoriei culturii, își croiește drum prin țesătura inextricabilă a întâmplărilor, destinul literar al lui Creangă poate nu s-ar fi împlinit, sau ar fi suferit în acest sens întârzieri și mai mari decât cele pe care le cunoaștem, dacă Eminescu nu era făcut pe neașteptate revizor școlar. Pe la sfârșitul lui iulie 1875, când organiza consfătuirile anuale cu învățătorii din județul Iași, Eminescu auzi că printre „pedagogii practici recunoscuți" din școlile ieșene — de care se interesa pentru a-i ruga să țină lecții-model — există unul pe care îl cheamă Ion Creangă. Așa, cunoscându-i felul de a fi la consfătuiri, apoi în clasă, în școlița din Păcurari, Eminescu înțelese că se afla în fața celui mai nemaipomenit dintre povestitorii pe care-i tot auzise din prima copilărie și își puse în gând să facă din el un scriitor pe măsură. Cum a procedat anume e o taină ce nu se va cunoaște niciodată în detalii, exceptând faptul că însusi Creangă — în esență, prozator format la acea dată — de mult aștepta un îmbolditor al scrisului ca Eminescu, atât de diferit de Gh. Ienăchescu, Grigore Răceanu și ceilalți colaboratori al lui de până atunci la manualele didactice. Prin septembrie, Eminescu îl ducea pe Creangă la „Junimea" cu prima lui poveste trecută în planul „scripturii" din cel al „zicerii". Senzația stârnită de lectură trebuie să fi fost deosebită, dacă Iacob Negruzzi izbuti să prindă din urmă numărul de la 1 octombrie 1875 al *Convorbirilor...*, unde *Soacra cu trei nurori* vedea lumina tiparului, inaugurând una din cele mai uimitoare cariere din cuprinsul literaturii române. Iar „maniacul" Eminescu, nedumerind pe toți prin aparenta lui lentoare, ca a ciclurilor naturii celei mari, își găsise un seamăn și un prieten cum numai lui i se cuveneau. Ajunseră să se vadă cât de des era cu putință, fie la „bojdeucă", fie cutreierând împrejurimile Iașului pe

publică în tot cursul anului decât *Făt-Frumos din tei* (în numărul de la 1 februarie. Toate acestea: „uitarea" cu seninătate a obligației de a-și da doctoratul, puținătatea manifestărilor literare în cadrul „Junimii", apropierea de Veronica Micle — pe care Maiorescu o ura din 1874, când aceasta depusese ca martoră împotriva lui la procesul pe care i-l înscenaseră bărnuțienii — încheie seria „desamăgirilor" pe care criticul le resimțise în legatură cu poetul, determinându-l să-l caracterizeze în jurnalul sau ca pe un „rău profesor, idealist", iar într-o scrisoare catre Teodor Vârgolici sa-l numească „maniac". Iar în lumina unor asemenea dispoziții maioresciene, se explică faptul ca mentorul „Junimii", ministru fiind, înlocuiește la 1 iulie 1875 pe Eminescu prin Dimitrie Petrino în postul de la bibliotecă, numindu-l revizor școlar pentru județele Iași și Vaslui. Să mai schimbe aerul, să mai bată cele coclauri câte trei săptămâni din cele patru ale lunii! Asta poate să fie mai spre folosul învătământului, precum și al poetului, — așa trebuie să fi rațional Maiorescu. Paradoxal e că și ex-bibliotecarul gândea tot astfel, după cum se vede din scrisoarea prin care motiva de ce acceptă postul de revizor („aș intra în contact cu populația rurală, singura care mă interesează îndeosebi"), precum și de energia sprijinită pe o rectitudine morală desăvârșită și pe o pricepere cu nimic mai prejos a ministrului în a-și duce la capăt îndatoririle.

Cum necesitatea istorică, inclusiv aceea de domeniul istoriei culturii, își croiește drum prin țesătura inextricabilă a întâmplărilor, destinul literar al lui Creangă poate nu s-ar fi împlinit, sau ar fi suferit în acest sens întârzieri și mai mari decât cele pe care le cunoaștem, dacă Eminescu nu era făcut pe neașteptate revizor școlar. Pe la sfârșitul lui iulie 1875, când organiza consfătuirile anuale cu învățătorii din județul Iași, Eminescu auzi că printre „pedagogii practici recunoscuți" din școlile ieșene — de care se interesa pentru a-i ruga să țină lecții-model — există unul pe care îl cheamă Ion Creangă. Așa, cunoscându-i felul de a fi la consfătuiri, apoi în clasă, în școlița din Păcurari, Eminescu înțelese că se afla în fața celui mai nemaipomenit dintre povestitorii pe care-i tot auzise din prima copilărie și își puse în gând să facă din el un scriitor pe măsură. Cum a procedat anume e o taină ce nu se va cunoaște niciodată în detalii, exceptând faptul că însusi Creangă — în esență, prozator format la acea dată — de mult aștepta un îmbolditor al scrisului ca Eminescu, atât de diferit de Gh. Ienăchescu, Grigore Răceanu și ceilalți colaboratori al lui de până atunci la manualele didactice. Prin septembrie, Eminescu îl ducea pe Creangă la „Jünimea" cu prima lui poveste trecută în planul „scripturii" din cel al „zicerii". Senzația stârnită de lectură trebuie să fi fost deosebită, dacă Iacob Negruzzi izbuti să prindă din urmă numărul de la 1 octombrie 1875 al *Convorbirilor...*, unde *Soacra cu trei nurori* vedea lumina tiparului, inaugurând una din cele mai uimitoare cariere din cuprinsul literaturii române. Iar „maniacul" Eminescu, nedumerind pe toți prin aparenta lui lentoare, ca a ciclurilor naturii celei mari, își găsise un seamăn și un prieten cum numai lui i se cuveneau. Ajunseră să se vadă cât de des era cu putință, fie la „bojdeucă", fie cutreierând împrejurimile Iașului pe

dincolo de barieră, mâncând, dormind pe la hanuri, refăcând cu un rafinat simț ceea ce li se năzărea a fi traiul după moda veche, croindu-și până și hainele la fel, din șeiac de cel țesut în casă, aspru. Și *vorbind, vorbind* — după cum i-a explicat odată Eminescu lui George Panu, în deriziune — „ce le trecea și lor prin minte".

1876 e un an de mari încercări în viața poetului, dar și de activitate mai prodigioasă ca oricând. La 3 iunie, noua guvernare liberală îl înlătură din postul de revizor școlar, iar succesorul său de la bibliotecă, Dimitrie Petrino, nu întârzie a-l târî în fața Parchetului pentru o pretinsă sustragere de mobilier și de cărți. După anchete și verificări care s-au prelungit până în toamnă, nevinovăția lui Eminescu a fost confirmată juridic; dar cine putea anula indignarea și obida de a fi fost, fie și pentru câteva luni, asimilat delincvenților? Oricum, poetul nu era dintre cei făcuți să dezarmeze. Încă din 13 iunie 1876, găsim în *Curierul de Iași* — foaie volantă a Curții de Apel, dar având și o parte neoficială — indicii că Eminescu schimbase aproape din mers stilul mai sec al rapoartelor revizorale cu cel incomparabil mai spontan, al articolelor de gazetă, menit să-i exprime de-acum înainte personalitatea civică în afara oricăror reticențe și constrângeri. Junimiștii, cu toată puținătatea mijloacelor de care dispuneau după înlăturarea de la putere a guvernului conservator-junimist, veniseră cu promptitudine încă o dată în ajutor poetului, spre a nu rămâne pe drumuri. Fiind *Curierul de Iași* proprietatea pe baze de asociere a unora dintre ei (Iacob Negruzzi, Anton Naum, Teodor Vârgolici ș.a.), îl făcură pe Eminescu printr-un simplu contract verbal — redactor al acestei foi numite cu dispreț de către poet „a vitelor de pripas". Fie din lipsă de mijloace, fie altfel, îl salarizau la început cu 100 lei pe lună, apoi cu 150: numai bine ca să nu moară de foame și să rămână de acum înainte în condiția de uvrier intelectual. Lui Eminescu nu-i era însă în fire să ia în seamă toate acestea și făcu în scurt timp din „foaia vitelor de pripas" o gazetă ireproșabil redactată, cu articole de fond tratând înalte probleme de politică internă și externă, cronici teatrale de mare ținută, recenzii, polemici literare etc., menținând astfel modesta publicație în cea mai vie actualitate și — s-ar putea zice — „făcându-și mâna" pentru ceea ce va însemna nu peste mult timp magistrala activitate de la *Timpul*. Aici, pe lângă atâtea articole de felul amintit, își publică Eminescu în foileton două din cunoscutele sale proze cu gestație îndelungă: *La aniversară* (numărul din 9 iulie 1876) și *Cezara* (numerele dintre 6—18 august).

În viața personală, seismele se țin lanț: forme insidioase de manifestare a bolii, care nu-i mai lasă poetului nici o îndoială că scadența prezumată prin anticipație mentală și lucid autocontrol va veni poate mai curând decât se așteptase; la 16 august, îi venea veste că la Ipotești se stinsese cu o zi înainte „dulcea mamă", făcându-l să lase totul și să alerge acasă, pentru a fi de față la îngropăciune; și înainte, și după această cumplită încercare, altele — ținând tot de viața sentimentelor primordiale — o pregătiseră sau o secondau, derivând din evoluția relațiilor cu Veronica Micle. Prietenia lor literară de prin anii 1874—1875 se transformase pe la începutul lui 1876 într-un fel de dragoste adolescentină, ca aceea din *La*

aniversară, însă având gustul aparte a ceva mult întârziat, în contradicție cu legile firii. Eminescu, a cărui alcătuire interioară era în întregime clădită pe asemenea contradicții ce-și asigurau unitatea de superioară complexiune la un nivel al profunzimilor, pare să fi voit a prelungi dincolo de limita firească acest gen de idilă ca de copilandri, în vreme ce Veronica trecuse la nerăbdările exacerbate ale femeii ce se vestejise într-o căsnicie nepotrivită. Făcea însă greșeala de a voi să-și dobândească fericirea pe temeiurile comunului „triunghi" conjugal, ceea ce poetul cu nici un chip nu admise. El îi lămurea că: „n-am vrut și nici nu voiu să împart cu nimene iubirea", cerându-i să lase pe „Menelaos"-Micle și: „să împarți soarta rea în care trăiesc eu, să fii a mea oricum aș trăi și oriunde" (*Ms. 2255*, f. 316—321). Ceea ce, cu pozitivitatea pe care chiar femeile cu cele mai poetice suflete nu o prea pot anihila, când au copii și omul drag prea e de tot sărac, stârnea împotrivirea când mai dură, când mai diplomatică, a Veronicăi. Astfel, incompatibilitățile creșteau fără răgaz, iar Eminescu avu parte de ele aproape în tot cursul anului 1876 și al celui următor, adică tocmai într-o perioadă când soarta ar fi putut să-l cruțe cel puțin în privința aceasta. Așa fiind, anul 1876 dobândește în devenirea existenței poetului semnificația de veritabilă „cumpănă" a apelor". Ceea ce, în moduri specifice, se vede și din scrisul eminescian, fie acela făcut public în 1876 prin intermediul *Convorbirilor literare* (poemele *Melancolie*, *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, *Călin — File din poveste*, *Strigoii*), fie în multitudinea compunerilor păstrate în manuscrise, îndeosebi în ciclul numit de Perpessicius cu relativă îndreptățire „veronian" (*Ah, cerut-am de la zodii*, *Tu cei o curtenire*, *Liniște*, *M-ai chinuit atâta cu vorbe de iubire*, *Zadarnic șterge vremea...*, *Pierdută pentru mine*, *zâmbind prin lume treci*, *Comediantul*, *Icoană și privaz*, *Vis*, *Se bate miezul nopții*).

După teribilele zguduiri din 1876, anul următor e pentru poet ca un fel de pauză, cucerită cu mari eforturi. Scrisul eminescian e mereu puternic, de mari tensiuni dominate, fie că se consumă în articole, notele, foiletoanele, polemicile din *Curierul de Iași*, fie că își prelungește arborescențe originare până la limită, hrănindu-se în egală măsură din anxietățile nemijlocite, contemporane, ori din legenda exotică, din miturile și eresurile autohtone străvechi, din regiuni unde istoria națională confluează cu fabulosul (*Codru și salon*, *Diamantul Nordului*, *Sarmis*, *Gemenii*, piesa *Bogdan Dragoș*, unele versiuni încă larvare ale *Scrisorilor*).

1877—1883. Spre toamna lui 1877, Iașul devenise pentru Eminescu de „nesuferit". Junimiștii, luându-se după injuriile abundente ale publicațiilor adverse, care în anul anterior vizează îndeosebi pe poet, voiau acum și ei „a-l îndrepta", a-i corija forma „neîngrijită" a compunerilor, ceea ce Eminescu nu numai că întâmpina cu sarcasme ori ironiile din *Eu nu cred nici în Iehova* și *Criticilor mei* (primele versiuni), dar sfârși prin a nu mai da pe la ședințe și a refuza să mai încredințeze ceva *Convorbirilor*... Pe la început de toamnă trebuise să pună la locul lui în termeni violenți, pe directorul tipografiei unde se imprima *Curierul de Iași*, deoarece acesta crezuse că l-ar putea obliga să apere în partea neoficială a

ziarului pe primarul orașului de atacurile dintr-o altă foaie locală. Fără să renunțe la ademeniri, Veronica își multiplica incomprehensiunile. Iată de ce deveniseră Iașii de nesuferit pentru Eminescu, așa cum îl înștiința și pe Slavici, răspunzând la o scrisoare a acestuia. Și cum vechiul său prieten, intuind în felul său gravitatea situației, îl invită să lucreze alături de el în redacția oficiosului conservator *Timpul*, Eminescu acceptă fără exitare. Spre sfârșitul lui octombrie 1877 era în București, mâhnind-o deajuns pe Veronica prin această plecare precipitată, dar mai ales pe Creangă, care niciodată nu s-a putut consola cu ideea de a nu se mai vedea după voie cu asemenea prieten.

La București, foarte curând cu sentimentul că, de fapt, „cerul de deasupra-l schimbi, nu sufletul, marea trecând-o", Eminescu se situă totuși nesovăitor la cârma unei publicații care fusese până atunci cele mai adeseori asemeni unui vas în derivă. O cronică la niște piese inepte ale lui Frédéric Damé, în numărul din 12 noiembrie 1877 al *Timpului*, marchează distinct prezența lui Eminescu în paginile ziarului. Urma, peste puțin, o adevărată declarație de principii, un articol-program pe care poetul îl va urma neabătut, celebrul *Bălcescu și urmașii lui*. Din substanța acestui articol se poate înțelege ca Eminescu se situa într-un absolut al judecăților despre oameni, moravuri, evenimente, menit a învedera în egală măsură inicvitatea convingerilor conservatoare ori liberale (*Timpul*, numărul din 24 noiembrie 1877). Ciclul *Icoane vechi și icoane nouă*, publicat de *Timpul* între 11 și 23 decembrie 1877, arată în ce spirit se va desfășura gazetăria eminesciană de acum înainte: pe liberali îi vulnera nimicitor, pe conservatori îi mustra în tot chipul — cu minimul de precauții spre a i se trece articolele. Ciclul acesta, care îl făcu de la o zi la alta mai notoriu pe Eminescu decât toate versurile publicate până atunci, e semnificativ și într-altfel: adaptate cerințelor specifice ale jurnalistului, prezența mijloacelor poetului, expresia, stilul, viziunea generală despre lume sunt atât de pregnante, încât gazetăria eminesciană — în întreg considerată, ori în parte — e ca un singular, monumental poem al absurdului, cel mai amplu dimensionat, mai proteiform în compoziție și imagini, de un înțeles mai permanent, mai general-uman, în raport cu câte s-au încercat pe linia aceasta în literatura română. O sintagmă-cheie care mereu revine, „roata acestei lumi", „roata istoriei", vrea să marcheze faptul ca acest „poem" jurnalistic al „comediei cei de obște" e reluarea și aducerea până în contemporaneitatea imediată a *Panoramei deșertăciunilor* din tinerețe.

Anul 1878 e unul de început al celebrului triumvirat gazetăresc de la *Timpul*, după ce, pe lângă Slavici, pe care îl găsise acolo, Eminescu aduse în redacție, de prin februarie, și pe Caragiale. Spiritele mari se cheamă insesizabil unele pe altele și se întâlnesc. Trei ani dură acest „triumvirat" de edificări reciproce neîntrerupte, de emulație și de capitale puneri la cale în cele ale spiritului. Lipsea numai Creangă pentru ca veritabilul *centru de iradiere a clasicității noastre* să poată fi — temporar — localizat în sensul propriu al cuvântului. Eminescu îi covârșea pe toți prin puterea de lucru pentru gazetă și pentru sine. După un an de absență din paginile

Convorbirilor..., — în chip de represalii la adresa unor junimiști care, în frunte cu Iacob Negruzzi, păruseră la un moment dat să uite înțelesul permanent-oportunului „Sutor, ne supra crepidam!“, — Eminescu își reia colaborarea, în numărul din 1 martie 1878 al revistei, cu poemele *Povestea codrului*, *Povestea teiului*, *Singurătate* și *Departe sunt de tine*... Iar după atâta muncă extenuantă, în vara lui 1878 se iviră semne ale bolii ereditare pe care nu le mai putu ascunde nici prietenilor, nici medicilor. Acum avu Eminescu de la conducătorii *Timpului* și ai „Junimii“ îngăduința unui concediu de restabilire pe valea Gilortului, unde cutreieră împrejurimile, citi pe îndelete și pregăti traducerea primului tom al *Fragmentelor asupra istoriei românilor* de Eudoxiu Hurmuzachi, care a și apărut în anul următor.

La 12 noiembrie 1878, poetul mergea la Iași cu Slavici și Caragiale — cheltuielile suportându-le Maiorescu — pentru cea de a cincisprezecea aniversare a „Junimii“. Nu prezentă nimic la marea întrunire *ad-hoc* dinaintea banchetului, dar lăsă lui Iacob Negruzzi poeziile *Pajul Cupidon*, *O rămâi*, *Pe aceeași ulicioară*, care au fost publicate în *Convorbiri*... de-abia la 1 februarie 1879. Se bucură, în schimb, din toată inima, de succesele pe care le înregistrară Caragiale, prin citirea neașteptatei, uluitoarei comedii *O noapte furtunoasă*, precum și Slavici, care prin *Gura satului* făcea pasul hotărâtor spre culmile de mai târziu ale operei sale. În redacție, după întoarcerea la București, fricțiunile cu I.A. Cantacuzino-Zizin, supraveghetorul politic al ziarului din partea clubului conservator, nu-l împiedicară pe Eminescu, după cum nici pe Caragiale ori Slavici, să protesteze prin vitriolante articole împotriva prețului umilitor pe care Congresul de la Berlin voia să-l impună pentru recunoașterea *de jure* a independenței pe care țara noastră și-o câștigase *în fapt* prin marile jertfe de sânge de la Plevna și din întreaga campanie în Bulgaria. Iar într-acestea Eminescu, neuitându-și creația din perimetrul extragazetăresc, publica în numărul din 1 septembrie 1879 al *Convorbirilor*... poemele *De câte ori, iubito...*, *Rugăciunea unui dac* și *Atât de fragedă*, iar în numărul din 1 octombrie — un ciclu și mai bogat: *Afară-i toamnă...*, *Sunt ani la mijloc...*, *Când însuși glasul...*, precum și *Freamăt de codru*, *Revedere*, *Foaia veștedă* (după Lenau), *Despărțire*.

Mari evenimente sufletești avuseră loc în viața poetului, începând cu sfârșitul anului 1878 și prelungindu-se de-a lungul întregului an 1879: întâi idila în scopuri mai mult „experimentale“ și cu voința de a da o lecție la momentul potrivit uneia dintre bine cunoscutele Dalile din cercul „Junimii“ bucureștene, — Mite Kremnitz; pe urmă, după ce în august 1879 muri Ștefan Micle, o epocă nouă, cvasiconjugală, începu în viața poetului și a „Bălăucăi“, îndeosebi prin septembrie-octombrie, când Veronica își petrecu vremea mai mult în București și izbuti să-l convingă pe Eminescu a o prezenta cunoscuților drept „logodnică“. Metoda de a-l pune pe cineva în fața „faptului împlinit“ dă adeseori rezultatele scontate, însă în cazul de față lucrurile se petrecură altfel. Poetul nu putuse uita cele petrecute la 1876—1877, când, rugăminților lui către Veronica de a împărți cu el „soarta rea“ și de a-l urma „oricând și oriunde“, femeia răspunse categoric negativ, invocând

sau argumentul „sărăciei“ lui, care le-ar nimici dragostea, sau evazivității frivole și cochetării aproape cinice. Era acum Eminescu mai bogat? Iar „soarta rea“ nu-i dăduse între timp și mai lămurite semne alarmante, dintre acelea care arătau ca lui îi era interzis sa întemeieze un cămin? Iată de ce, contrar celor ce socot intervenția lui Maiorescu hotărâtoare în zădărnicirea proiectului însoțirii cu „văduvioara tinerică“, adevărul e că poetul însuși nu-i dădu Veronicăi nici o iluzie, încă în scrisoarea de condoleanțe de la începutul lui august 1879. Se învălui în istovitoarea lui activitate de la ziar și în tăcere, nemergând la Iași nici cu prilejul aniversării „Junimii“, cum îl rugase Veronica, — mod de a-i da a înțelege că incertitudinile cumplite ale viitorului său nu voia să le extindă și asupra ei. Noaptea dinspre anul nou, 1880, nu o petrecea nici la Maiorescu (unde fusese invitat), nici la Iași (unde era așteptat cu ultima ardoare), ci singur în chilia lui sărmană, ascultându-și poate viața „repovestită“ ca „de o străină gură“, iar într-un târziu se pomenea scriind zguduitoarea *O, mamă...*

În afară de activitatea de la *Timpul*, mereu torențială, în manuscrise apăreau scrieri stranii în proză, de autoscopie împinsă la limită *(Ioan Vestimie)*, ori poeme care prefigurau înțelepciunea de pe urmă a poetului: *Cu mine zilele-ți adaogi..., O, -nțelepciune, ai aripi de ceară!, În van căta-veți, Urât și sărăcie*, în fine — variante mult avansate ale primelor patru *Scrișori*. În 1880, Eminescu era confirmat și oficial de către clubul conservator în calitatea pe care o avusese neîntrerupt până atunci la *Timpul*, de fapt aceea de redactor șef. Munca de la ziar atinsese limita suportabilului, aceasta explicând după unii cum în *Convorbiri literare* Eminescu nu publică în întregul an decât poezia *O, mamă...* (în numărul din 1 aprilie). Explicația e, totuși, nu mai convingătoare decât a celor ce socot că seva lirică a poetului ar fi secat după venirea la București. Manuscrisele anului 1880 fac dovada unor compuneri de mare, amară spontaneitate și de infinite sugestii asupra condiției umane, iar puterea lor incantatorie cuprinde valențe necunoscute înainte în scrisul eminescian și, în genere, în poezia românească: *Preot și filosof, Din valurile vremii..., Nu mă înțelegi, Ce suflet trist..., Dintre sute de catarge, Din cerurile-albastre, Tat twam asi, Cu pânzele-atârnate, Gelozie* și atâtea altele. Anul 1880 e brăzdat și de seria rupturilor, a împăcărilor repetate cu Veronica Micle, a unor mari iritări și depresiuni sufletești, din care pe Eminescu îl scotea numai activitatea necurmată: cea amintită, precum și cea de șlefuire a *Scrisorilor*, ajunse în stadiul din preajma publicării. În *Convorbiri literare* din 1881 apar *Scrisorile I—IV*. Începe a prinde chip și *Scrisoarea V*, în manuscrise. Acestea vădesc continuitate — de asemenea — în lucrul la versiunile pregătitoare ale *Luceafărului*. Tot caietele ținute în umbra „laboratorului“ arată că poemele cum sunt *Stelele-n cer, Ca o făclie, În zadar în colbul școlii, Ce te legeni..., Diana, Sarmis, Gemenii* (în formele lor avansate, acestea din urmă) reprezintă semne ca Eminescu arunca pe hârtie mai puține proiecte decât în perioada vieneză ori ieșeană, însă că ele erau aduse dintr-o dată — sau pe porțiuni restrânse de timp — la o stare artistică nu diferită de a poeziilor marcate de eminescologi cu numele de „definitive“.

Pe la mijlocul lui iunie, Eminescu se afla la Constanța, pentru „vreo zece zile", după cum îi scria Veronicăi Micle. Lucru ciudat, mirificul cântăreț de până atunci al imensităților acvatice zicea — în amintita scrisoare — că marea „o văz pentru-ntâia oară". De ne-am lua după interpretarea *ad literam* a unor comentatori, așa ar fi; în realitate, Eminescu subînțelegea că acum vede pentru prima dată Dobrogea (recent integrată alcătuirii statale pe care o statornicise încă Mircea cel Bătrân), Constanța și, evident, *Marea Neagră*. „Marea", în genere, el o văzuse cu certitudine încă la Königsberg, în 1874, de nu și ceva mai înainte, când cu banii trimiși de Maiorescu umblase prin părțile renane, pare-se, până la Marea Nordului, căutând imaginarul oraș unde doctoratul s-ar fi putut acorda numai prin intuirea nemijlocită a calităților solicitantului.

Anul 1882 e unul al durelor confruntări cu Macedonski și cu cei din cercul acestuia, care îl înjurau în toate felurile, necruțându-i nici sărmana vestimentație, cu care — riposta astral poetul — își acoperea „partea muritoare", desigur mai puțin elegant decât oponenții săi. În afară de activitatea gazetărească, — se poate bănui cât de epuizantă acum, când Slavici și Caragiale părăsiseră de vreun an redacția *Timpului*, — poetul nu mai dă nimic publicității. Compune însă un concluziv mit autobiografic, cu absconse rațiuni testamentare, *Mușat și ursitorile*, definitivează (e un fel de a spune!) versiunile cunoscute prin intermediul edițiilor Maiorescu ale *Glossei*, *Odei (În metru antic)*, sonetului *De-or trece anii...*, dar mai cu seamă lucrează febril la versiunile poemului *Mai am un singur dor* și ale *Luceafărului*, pe acesta din urmă trimițându-l către sfârșitul anului pentru *Almanahul Societății academice social-literare „România Jună"* din Viena.

În a doua parte a lui ianuarie 1883, Eminescu e în spital, — semn că recidivele în întețire ale bolii impuseseră această măsură extremă în raport cu obișnuințele poetului de o viață de a se trata singur, cu mijloace mai empirice. Prin februarie, Eminescu are mari neînțelegeri cu fruntașii partidului conservator, care voiau să-i domolească criticismul — tot mai generalizat, necruțând nici pe liberali, nici pe conservatori, nici pe „Carol Îngăduitorul". Aducându-i-se drept „colaboratori" încă mai dinainte niște redactori ignari, fără să fie întrebat, Eminescu își înaintează demisia, care nu i se acceptă. În martie, după lecturi în „Junimea" bucureșteană la care participase și Iosif Vulcan, Eminescu înmânează acestuia — ca într-un simbolic gest de închidere a orbitei — șapte poeme pentru *Familia*, revista în care debutase: *S-a dus amorul...*, *Când amintirile...*, *Adio...*, *Ce e amorul?*, *Pe lângă plopii fără soț...*, *Și dacă...*, *Din noaptea...* În aprilie, *Almanahul „României June"* publica *Luceafărul*. La începutul lui iunie, Eminescu merse la Iași, spre a participa în calitate de corespondent al *Timpului* la dezvelirea statuii lui Ștefan cel Mare. Cu acest prilej, la o ședință festivă a „Junimii", citi *Doina*, — ultima sa lectură în public din propria creație, — iar *Convorbirile...* au publicat poemul în numărul din 1 iulie.

La 28 iunie 1883, boala cu care Eminescu se luptase vreme de atâția ani, dominând-o printr-un neîntrerupt, neasemuit efort de voință, lovea pustiitor tocmai

regiunea din care-i veniseră toate împotrivirile. Prin grija lui Maiorescu, poetul a fost internat în sanatoriul doctorului Șuțu din București, de unde era dus în noiembrie la sanatoriul de la Ober-Döbling, în preajma Vienei. Pe la sfârșitul lunii decembrie apăru prima ediție a *Poeziilor* eminesciene publicate până atunci în *Convorbiri literare*, cele date la începutul anului *Familiei*, inclusiv câteva inedite, — prin grija și cu prefața lui Titu Maiorescu.

1884—1889. Restabilit într-o măsură pe la începutul lui ianuarie 1884, dar fără dorința și nici putința de a mai compune versuri noi, poetul întreprinse în februarie-martie — prin grija „Junimii" o călătorie în Italia, de unde se întoarse mai devreme decât se prevăzuse la București. De aici, potrivit chibzuințelor lui Maiorescu, era trimis la 6 aprilie spre Iași, urmând a-și statornici pe deplin sănătatea — se prezuma — prin îngrijirea dată de junimiștii de acolo. În *Convorbiri literare*, datorită lui Maiorescu la care ajunseră manuscrisele eminesciene, apăreau poemele *Glossă*, *Veneția*, *Mai am un singur dor* și altele, dintre cele incluse în prima ediție maioresciană. În toamnă, mereu prin grija și insistențele criticului, poetul a fost numit ajutor de bibliotecar la Biblioteca Centrală Universitară din Iași, mai dându-i-se la școala comercială suplinirea catedrelor de geografie și de statistică. În numărul din 1 iulie 1885, Maiorescu făcea să se publice în *Convorbiri literare* poemul *Sara pe deal*. În august, — parte cu bani din salariul poetului și cu un acont primit de Maiorescu de la Socec pentru ediția a doua a *Poeziilor*, parte prin ceea ce au pus mână de la mână prieteni ca Burlă, Creangă, Novleanu și alți ieșeni, — Eminescu făcu băi de nămol la Liman, lângă Odesa, în sanatoriul doctorului F. Jachimowicz. Ameliorarea, după cum singur opina poetul, nu părea să fie decât trecătoare. În 1886, Eminescu a făcut un drum la București pe vremea Paștilor. În vară, boala se declară din nou, cu extravaganțe și turbulențe care determinară pe mai marii orașului de pe Bahlui să obțină de la medicii oficiali un certificat pe baza căruia, în noiembrie, poetul era internat în ospiciul de alienați de la Mănăstirea Neamțului. Între timp, în *Epoca ilustrată* era publicat un fragment din *Scrisoarea V*, extras din manuscrise de către Maiorescu, iar în *Convorbiri literare* — prin demersul aceluiași — apărea *La steaua*.

Eminescu declarase din bun început ca fusese dus la Mănăstirea Neamțului fară să fi fost bolnav, deci fără necesitatea de a fi supus tratamentului barbar de acolo. Prin ianuarie 1887, o scrisoare abscons ironică și poezia *De ce nu-mi vii?* (transcrisă din memorie după o versiune anterioară bolii) erau trimise lui Iacob Negruzzi, mod de a-i avertiza pe junimiști ca nu era bolnav (cel puțin nu în formele indicate în raportul oficial al medicilor ieșeni) și că nici nu murise încă. Poezia a fost publicată în numărul din 1 februarie al *Convorbirilor*..., însă grija junimiștilor față de persoana lui Eminescu aproape că încetă să se manifeste și într-altfel: chiar și în urma unei scrisori patetice ca aceea pe care Șt. Vârgolici i-a trimitea la 25 ianuarie 1887 lui Iacob Negruzzi: „Eminescu, care e la Neamțu, e cu totul bine, dar dacă ar veni la Iași, n-ar avea cu ce trăi. Nu s-ar putea face ceva pentru dânsul? [...]

E o adevărată rușine pentru țară ca un aseminea om să nu aibă cu ce trăi în viață, când numele lui va trăi cât veacurile". Rușinos, ori cum li se va fi părut, fruntașii „Junimii" și „țara" oficială nu răspunseră la asemenea apeluri, deși, după internarea la Mănăstirea Neamțului, postul de la Biblioteca Centrală Universitară din Iași fusese dat cu grăbire altuia. Cu ce și-ar mai fi dus așadar zilele poetul?

În aprilie 1887, Eminescu trebui să apuce drumul Botoșanilor, unde sora sa Henrieta, paralitică, trăia dintr-o mică rentă ce-i lăsase înainte de a muri, în 1884, Gheorghe Eminovici. Conștientă că veniturile ei nu ajungeau pentru amândoi, sora poetului declanșă — susținută într-aceasta de gazetarul Scipione Bădescu și de o fruntașă a mișcării feministe din Iași, Cornelia Emilian — o penibilă acțiune de apeluri în lanț la caritatea publică. Așa, cu ameliorări și recăderi în boala ce se agrava implacabil, o duse Eminescu tot anul. În vară, fusese trimis prin grija câtorva ieșeni inimoși la băile din renumita stațiune de la Hall. La 1 iulie 1887, *Convorbirile...* publicau *Kamadeva*, într-o versiune găsită de A.C. Cuza printre hârtiile ghemotocite din camera poetului, cu prilejul unei vizite ce-i făcuse împreună cu Miron Pompiliu.

Tocmai la 2 martie 1888, Iacob Negruzzi — pe atunci deputat — supuse Camerei o petiție prin care se cerea „*un ajutor viager nenorocitului poet național, Mihai Eminescu*". Camera admise cererea la 2 aprilie, Senatul era de acord abia la 23 noiembrie, regele semnă decretul la 12 februarie 1889, iar de primit ceva din „ajutorul viager" — poetul nu mai apucă sa primească nimic. Sugestionat totuși de știrea consimțământului inițial, cel din 2 aprilie 1888, mai fiind îndemnat și de Veronica Micle, care îi făcea o vizită în acel răstimp, Eminescu lăsă Botoșanii, spre dezolarea Henrietei, și plecă la București, unde de fapt năzuise tot timpul să-și trăiască ultimii ani. Aici, ajutat în parte de gazetarii de la *România liberă*, care îl numiseră mai mult de formă redactor, și, de asemenea, finanțat de N. Petrașcu dintr-un acont ce primise Maiorescu pentru o nouă ediție a *Poeziilor* și din ceea ce da P.P.Carp din fondurile Ministerului de Externe, Eminescu își petrecea urgisitele zile: când automatic, în apatie, uneori agitat de euforia unor proiecte nebuloase de creație, sau — cum făcuse toată viața — jelind soarta altora, nu a lui, deplângând mai cu seamă destinul frământat al neamului său. „Panule, — îi spusese el cu un prilej viitorului memorialist al „Junimii", — știi tu că în lumea aceasta nu este nimic mai interesant decât istoria poporului nostru? Trecutul lui, tot, tot, este un șir neîntrerupt de martiri".

În *România liberă* (numerele din 13 și 20 noiembrie 1888), Eminescu publica articolele *Iconarii d-lui Beldiman* și *Iar iconarii*, iar în casa lui Maiorescu citise — după îndelungi ezitări — piesa în versuri *Lais*, o frumoasă transpunere mai veche a cunoscutei *Le joueur de flûte* de Émile Augier. În *Fântâna Blanduziei* — publicație a cărei direcție i-o încredințase un grup de tineri publiciști—, poetul dădu articolul programatic, intitulat după numele revistei, precum și un altul, *Fond și formă*, unde statua printre altele: „ar trebui în sfârșit, a se da un atac eroic cauzelor care produc degenerescența și diminuarea populațiunilor, ar trebui ca interesul general să nu ni se pară o utopie, o acțiune zadarnică sau o idee nerealizabilă".

Boala reveni, pe la începutul lui februarie 1889, și poetul a fost internat întâi la sanatoriul municipal „Mărcuța", apoi din nou la doctorul Șuțu. Aici la 15 iunie, în zori, Eminescu se stinse nevegheat de nimeni. La 17 iunie, într-o sâmbătă după-amiaza, era înmormântat la cimitirul Belu, în niște condiții modeste, pe care un prieten transilvănean din anii studenției, dr. Ioan Neagoe, ținu a le sugera în cuvântul rostit la urmă de tot: „...și odată, când poporul tău va fi ajuns în liniștea mult dorită, liniștea în care se clădesc templele zeilor, atunci românii din toate unghiurile vor veni aici la sfântul tău mormânt, ca să te încununeze și să se închine măreților tale umbre. Atunci îți vor face înmormântarea care ți se cuvine ție, pentru că i-ai învățat a stăbate prin atâta străinătate".

II. TEMELIILE „BIOGRAFIEI INTERIOARE"

Chiar și prin ceea ce a putut să li se pară contemporanilor sau urmașilor mai la vedere, viața lui Eminescu, dar și a oricui, nu e nicidecum ușor de readus în cercul cunoașterii, al înțelegerii, cu toate cele ce au înscris-o în fărâma ei ireversibilă de timp. Lucru, pentru autorul *Scrisorii I*, de domeniul evidențelor:

„Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?"

Eminescu pretindea de la sine, și de la alții, după cum lămurit arată într-o însemnare manuscrisă: „Fiecare lucru poartă în sine însuși măsura sa. De aceea e o caracteristică a omului inteligent și de bună credință că, formulând lucruri sau raporturi în scris sau vorbire, va cerca s-o facă în măsura dictată de firea lucrurilor; în scurt: expresia celor cugetate va fi adecvată cu materialul cugetat. Asta e specific uman. Pe când omul neinteligent face din sine însuși măsura lucrurilor și [a]mestecă subiectul său în cele ce sunt și se-ntâmplă — cel inteligent și de bună credință va cerca sa se dezbare de tot ce s-ar putea să-i întunece judecata. Inteligența e putința — buna credință e voința de-a vedea și reproduce obiectiv cele ce există și se-ntâmplă" (Cf. *Ms. 2291*, f. 55 v.). Tot Eminescu ne previne: „Cine vrea să facă istoria unei epoce sau a unui mișcământ [procesualitate — *n.n.*] oarecare, [î]nainte de toate va trebui să facă a se simți legea continuității acestui mișcământ. El va trebui să arate punctul de purcedere, de ajungere, și apoi seria terminelor intermediare prin care se află unite aceste două termine extreme. El va trebui încă să se silească a arăta dreptul mecanism de repulsiune și asimilațiune, pe care l-am indicat și prin mijlocul căruia s-a efectuat" (Cf. *Ms. 2258*, f. 220 r.). „Seria terminelor intermediare" dintre „punctul de purcedere" și cel „de ajungere"? Iată ceea ce ne-a îndrumat spre ideea „biografiei interioare" eminesciene, ca loc de întretăiere a tuturor *medierilor*

dintre „existența obiectivă“, considerată în sensul cel mai larg al cuvântului, „individualitatea creatoare“ a poetului și „opera“ acestuia, în ceea ce au ele mai ireductibil (dar nu și întru totul refractar la „dreptul mecanism de repulsiune și asimilațiune“ declanșat în cadrul impactelor existențiale „eu“ — „lume“). *Biografie interioară*, nu *personalitate*, cum se zicea înainte vreme? Fără îndoială, ținând seama de două foarte puternice motive. Întâi, termenul de „personalitate“ fusese extrapolat în fazele mai vechi ale criticii și istoriei literare din psihologie, precum și din etică, unde a fost de la început la locul său, dovedindu-se însă adesea restrângător în domeniul aprecierilor de ordin estetic. În al doilea rând, „personalitatea“, în lumina anterioarelor distincții eminesciene, implică punctul „de ajungere“ al unei *individualități* artistice sau de altă apartenență, nu pe cel „de purcedere“, necum — așa cum se exprima poetul — „seria terminelor intermediare prin care se află unite aceste două termine extreme“.

Eminescu putea să le pară câte unora — ori să se și creadă el însuși — „lipsit de voință“. Se prea poate chiar că astă facultate să-i fi fost, în starea ei genuină, nu de vigoarea potențială a celorlalte. Însă, fiind ridicată la un grad neobișnuit de *conștientizare* prin acțiunea convergentă — inerentă la un „sintetizator“ — a tuturor celorlalte însușiri, *voința* a fost la Eminescu de la începutul și până la sfârșitul existenței sale prezentă în tot ce a întreprins, funcționând implacabil, fără abateri de la drumul ales, tocmai pentru că era vegheată la tot pasul de însușirea *deliberativă*. Înclinarea de a „delibera“ presupune însă, la rându-i, o *inteligență* puternică și dotată cu valențe multiple, ceea ce iarăși e de la sine înțeles în cazul naturilor sintetizatoare. Poetul ale cărui gânduri zburau pe aripile imaginației atât de cutezător prin intermundii, încât recent s-a putut spune despre el că e cel mai strălucit exponent „al categoriei *departelui* din întreaga literatură universală“[1], a fost unul din cei mai mari specialiști ai veacului său în planul teoretic și aplicativ al unei atât de „pragmatice“ științe ca economia politică. Ba, cum arată un reputat exponent actual al științelor zise „exacte“, Eminescu a pătruns „ca puțini contemporani ai lui din întreaga Europă importanța pentru înțelegerea lumii a principiului conservării energiei“ (înM-sele 2270 și 2267), „a gândit acest uriaș proces de schimburi energetice [...] în lumina unei viziuni unitare“ și că, așa fiind, „să nu refuzăm poetului nostru dreptul de a gândi, cum nu i s-a refuzat lui Goethe de către germani și lui Leonardo de către italieni“[2]. Așadar, din prea multe părți vin constatări și demonstrații la antipodul cunoscutei opinii călinesciene despre „inteligența [...] mijlocie ca o apă curgătoare fără ochiuri adânci“ a lui Eminescu, opusă „enormei“ puteri „de a oglindi prezentul în vis“ ce ar fi împiedicat „pașii tereștri“. Însă, ziceam, și din punctul de vedere al psihologiei moderne, lucrurile se cuvin înțelese altminteri. Inteligența unui poet de structura lui Eminescu era o ipostază geamănă a fantaziei lui fără posibil termen de comparație, nutrindu-se din giganticele reverberații ale acesteia și nutrind-o, la rându-i, prin caracterul incitator

---

[1] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, Editura Minerva, 1971, p. 187

[2] Octav Enicescu, *Componente științifice ale gândirii eminesciene în Manuscriptum*, nr. 4, 1976, p. 61 — 62

al ipotezelor fără de număr pe care le iscă în toată clipa, dar și potențându-i virtuțile prin îndiguirile la care o supunea. Iar pe amândouă le hrănea, menținându-le în starea de perpetuă neodihnă, acel „sensorium“ uluitor la care făcea aluzie Eminescu într-o versiune de pe la 1879 a *Scrisorii IV*: „Dintr-o zi culeg atâta par-e-aș fi trăit o mie“[1]; sau în aceste versuri dintr-o variantă preliminară a poemului *Criticilor mei*: „Când în propriul tău suflet / Un vulcan vuiește-n ceață, / De-unde [iei] spre a pătrunde / Minte rece, ochi de ghiață?“[2]. Cu o asemenea minte și fantezie de „vulcan“, culegând impresii într-o zi cât într-o mie, Eminescu și-a putut reprezenta și într-un mod realistico-miniatural, dar stihial, în starea lor de aievea, dar și în absolutul lor posibil, priveliștile vieții lăuntrice și ale lumii.

Cum ni l-am putea deci reprezenta global pe Eminescu, „biografia“ lui interioară, în lumina a ceea ce numea el „punctele de purcedere“, „terminele intermediare“, cele „de ajungere“? Poetul nu părea un „spontan“ în accepția obișnuită numai fiindcă viața lui lăuntrică era prea extinsă și profundă, ca o mare călătoare căreia, nevăzându-i țărmurile, îți lipsesc și reperele minime spre a-i surprinde curgerea de nezăgăzuit. Eminescu știa aceasta mai bine decât comentatorii felului său de a fi. De aceea, mergând cu gândul până la rădăcina abscons-„rațională“ a unor credințe populare de ale noastre, zicea metaforic că „alesul“, „geniul“, e *omul fără de stea*. Puterile interioare ale oamenilor de acest fel se structurează parcă până la a se autonomiza de purtătorii lor și a acționa în virtutea unei „rațiuni“ ce li-i imanentă. Într-atâta, încât nu odată aceștia au senzația că își sunt proprii dușmani. Totuși, înțelegându-l și asumându-și-l, ei rămân credincioși pâna la capăt felului lor de a fi — oricât le-ar părea de neînțeles celorlalți, ciudățenie de fire, singularizare, sau cum se mai pot pronunța în asemenea cazuri naturile „de conjunctură“.

Dotate cu enorme posibilități de cuprindere a sensurilor lumii, de asimilare a acestora, de organizare a lor, naturile de acest fel — le-am numit mereu „sintetizatoare“ — nu se obiectivează în fapta creației decât după îndelungi, ramificate acumulări, efectuate ca și simultan la nivelul tuturor însușirilor ce li s-au dat și redimensionate, introduse în alcătuiri noi pentru acțiunea facultății celei mai specific umane: a imaginației. Și nu poate fi vorba de imaginația de rând, simplă moară de fabricat închipuiri fără consistență și noimă, ci de acel tip superior de imaginație apt să găsească o nouă „măsură“ a lucrurilor lumii, tocmai pentru că a dovedit și răbdarea, și puterea de pătrundere trebuitoare pentru a distinge măsura dată lor de natură, inerentă. „Ceea ce numesc capete ordinare fantazie — își nota într-un rând Eminescu — nu este fantazie ci slăbiciune a creierilor, fantasterie“ (*Ms. 2287*, f. 11 v.). Iar într-o reluare a distingerii de mai înainte: „ fantazia este o dată reproducerea vie mai văzută a unui lucru sau a unei împrejurări, a doua oară coordonarea acestora într-un întreg (*Ms. 2285*, f. 113). Iată de ce un sintetizator

[1] M. Eminescu, *Opere*, II, ed. Perpessicius, 1943, p. 339
[2] M. Eminescu, *Opere*, III, ed. Perpessicius, p. 286

de anvergura lui Eminescu era mânat de nesațul său în ale cunoașterii pe căi puțin obișnuite cu mari și parcă fără de înțeles ocoluri prin cultura lumii, care la el — vom vedea — avea orizont planetar, într-o vreme când mijloacele de vehiculare a cunoștințelor erau cu mult mai modeste decât astăzi. Resursele de cunoaștere cu care era dotat un sintetizator de felul lui Eminescu păreau uneori în vrajbă numai pentru că erau neîntrerupt în tensiune complinitorie. Polaritatea „doruri vii" — „patimi multe" despre care se vorbește în poeme cu caracter programatic de tipul *Criticilor mei* nu reprezintă o cazuistică de specialitate pur lirică. Ea provine din exigențele și din antinomiile s-ar zice pascaliene ale cunoașterii de sine (potrivit sensului abscons din poeme postume ca *Minte și inimă*, *Când te-am văzut Verena*, altele). Înclinarea cea mai statornică a poetului de a căuta „măsura" intrinsecă a lucrurilor lumii, prin statornica iscodirei a feței lor ascunse parcă în virtutea shakespeareanului: „Mai multe-s pe pământ și-n cer, Horatio / Decât închipuie filosofia ta". Acestea i-au determinat pe unii sa se întrebe ce poate fi comun — în cazul Eminescu — între studiul astrologiei și cel al economiei politice, între o tăietură proaspătă de ziar unde se vorbea de cometa lui Enke și pasiunea pentru cărțile „vechi", în care zicea că găsește „între lucruri absurde unele semințe de lumină, pe cari apoi le țin minte"[1].

În reprezentarea lui Eminescu, omul adevărat e ca o făclie pururi scrutătoare, pe care scurtimea vieții și dimensiunile „cavernei" platoniciene hotărâte lui — metaforic vorbind — prin însăși condiția existențială nu constituie motive de natură a-l intimida și a-l împinge la superficialitate. „Nenorocirea cea mare a vieții e — le mărturisea el adeseori lui Slavici, altor oameni cărora a ținut să le explice — să fii mărginit, să nu vezi cu ochii tăi, să știi puține, să înțelegi rău, să judeci strâmb, să umbli orbecăind prin o lume pentru tine pustie și să fii nevoit a căuta afară din tine compensațiuni pentru munca grea a viețuirii"[2]. Așa fiind, sunt plauzibile opinii ca acestea ale autorului *Faptei omenești* (dintre altele ale aceluiași, cam facil-encomastice): „Eminescu [...] privea toate lucrurile din punctul de vedere al omului care nu moare niciodată"[3]. Să ne mai uimească, atunci, raza gigantică a lecturilor eminesciene, sau „laboratorul" poetic lionardesc, conceput ca pentru cele șapte ipotetice vieți ale regelui Tlà? Peste patruzeci de variante pentru *Mai am un singur dor*, mai mult de unsprezece ani pentru pritocirea motivului din *Codru și salon*, un volum de versuri proiectat în două rânduri — la 1874, în 1881 — și nimic din toate acestea împlinș până la finalizarea de ordin practic! Când, precum observase Slavici, îți privești îndeletnicirile din perspectiva lui *in aeternum*, nu-ți modifici nici *tempo*-ul, nici *stilul* celor ce știi că izvorăsc „din hotărâre nestrămutată" și te exprimă esențial în raport cu jocul schimbător al contingențelor. Așa se explică de ce a trebuit să-i stupefieze Eminescu atâta cu *amânările*, cu *indecizițile* lui, cu faptul

[1] Cf. *Archaeus*, în M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. academică din 1977, p. 279
[2] Cf. S. Slavici, *Amintiri*, 1967, p. 25
[3] *Op. cit.*, p. 67

că aproape niciodată nu făcea ceea ce căminarul, Titu Maiorescu, Veronica Micle, numeroși alții găseau ca e de domeniul evidențelor, la un moment dat. Ei trăiau mai în „fragment", Eminescu nu părăsea perspectiva de „ansamblu". Fără a fi — sau tocmai fiindcă înțelese de timpuriu să nu fie — un geniu instinctiv, Eminescu reprezintă natura cea mai „stihială" ivită vreodată între români, în sensul de a fi aflat ca nimeni alții calea de a pune în acord „măsura" proprie cu ceea ce numea el „măsura lucrurilor": De aceea, pentru cine știe să vadă, existența și opera lui sunt cele mai pătrunse de o *ritmicitate* fără seamăn. Între români, Eminescu nu e numai cel ce a auzit mai distinct „dulcea muzică de sfere" *(Scrisoarea V)*, dar și cel care a făcut din viața, din creațiile lui — ca puțini alți mari exponenți ai culturii moderne — expresii inefabil-reprezentabile ale „muzicii sferelor".

*

De ar fi fost un geniu „instinctiv", Eminescu ar fi devenit pentru poporul nostru, poate, o stihie malefică. Filipicile trăsnitoare, fulgerele adevărurilor neconfortabile despre condiția umană îndeobște, despre „junii" și mai puțin junii „corupți" din neamul său, nimeni nu le-a repezit cu atâta franchețe și necruțare durabilă în cultura română. Și totuși nici un om de bună credință, dintre ai noștri, nu a întâmpinat cu iritare grosolană, ci cu incomparabilă gratitudine și cu adânci porniri de a continua reflecția pe cont propriu, luând cunoștință de *Junii corupți*, *Epigonii*, *Memento mori*, *Odin și poetul*, de cele cinci *Scrisori*, de *Luceafărul*. Prin intuiție sau prin frecventare repetată a operei poetului național, oricine își dă seama că Eminescu n-a răsărit între ai săi ca un taifun pustiitor, ca o forță elementară și oarbă, ci asemeni unui Achilleus, a cărui lance se zice ca avea însusirea esențială de a vulnera anomaliile spre a grăbi vindecarea. Aparținând *naturii* mai mult decât oricare dintre românii cu o existență atestabilă istoricește, a știut să devină în aceeași măsură un exponent al *culturii* și un luptător pentru afirmarea valorilor ei. Astfel, desfășurându-se într-un vast orizont de țeluri benefice, partea ce ar fi putut să pară prin sine malefică a existenței, a operei eminesciene a dobândit și ea o funcție prin excelență constructivă, — fie și de o natură aparte, acționând prin remediile forte ale inteligenței și sensibilității, de care numai bicisnicilor li-e teamă.

Că Eminescu a fost și încă rămâne cel mai cult dintre scriitorii români e o constatare ce nu mai comportă discuție. Dealtfel, G. Călinescu s-a preocupat în mod concludent de *izvoarele* culturii lui Eminescu — lucru absolut trebuincios într-o primă fază a investigațiilor și, pentru noi, cei de azi, un bun definitiv câștigat. Însă, firește, nu și unul la care trebuie să ne oprim. Un interes deosebit prezintă, în vremea noastră, *principalele căi de acces* spre marea cultură pe care a găsit de cuviință să și le aleagă scriitorul. Interesează, implicit, *funcțiile* pe care scriitorul le-a atribuit diferitelor izvoare de cultură (de unde și *posibilitatea ierarhizărilor* în această privință, lucur cu care G. Călinescu ne-a rămas dator). Cu deosebire important e să aflăm *ce au devenit* enormele acumulări de cultură în opera eminesciană. Iar înaintea tuturor acestora, e bine să știm pur și simplu ce reprezentare specifică își făcea poetul despre *rostul global* al culturii.

În această ultimă privință, Eminescu s-a pronunțat adeseori, fie în reflecțiile de uz propriu din manuscrise, fie în diferitele momente ale activității lui gazetărești. Potrivit întregului său fel de a fi, considera că e „multă diferență dintre educațiune și cultură [...] Educațiunea e cultura caracterului, cultura e educațiunea minții. Educațiunea are a cultiva inima și moravurile, cultura are a educa mintea“ (*Ms.* 2257, f. 30). În ce sens era făcută această ultimă distincție? „Cultura omenirii, adică grămădirea unui capital intelectual și moral, — preciza Eminescu, într-un articol publicat la 6 august 1878 în *Timpul*, — nu seamănă cu grămădirea capitalelor în bani. E drept că cei ce trăiesc astăzi se folosesc de realizările dobândite de alți cugetători înaintea lor, însă acele rezultate ei nu le capătă deodată ca o strânsură părintească, ci trebuie să le și apropieze prin o nouă muncă intelectuală, prin studiu. Civilizația omenească se-ncepe oarecum din nou și din fundament cu orice generație nouă, care dacă nu e silită a repeta anevoioasele cercetări făcute de părinți, totuși trebuie să-și câștige prin propria memorie și judecată cunoștințele lor“. Iar aici înzestrarea naturală decide asupra a ceea ce Eminescu numea „punctul de purcedere“, cel „de ajungere“ și „seria terminelor intermediare“, totul constituindu-se până la urmă într-un teribil *memento* pentru comparatiștii de orice orientare: „Oamenii învățați, dar fără talent propriu, adică purtătorii ființei moarte, mi-i închipuiesc ca o sală întunecată cu o ușă de intrare și cu una de ieșire. Ideile streine intră printr-o ușă, trec prin întunericul salei și ies pe cealaltă, indiferente, singure și reci. Capul unui om de talent e ca o sală iluminată, cu pereți de oglinzi. De-afară vin ideile într-adevăr reci și indiferente — dar ce societate, ce petrecere găsesc. În lumina cea mai vie ele-și găsesc pe cele ce s-asamănă, pe cele ce le contrariază, dispută — concesii, și ideile cele mari, quintesența vieții sale sufletești se uită la ele, dacă și cum s-ar potrivi toate fără să se contrazică. Și cum ies ele din această sală iluminată? Multe, întâi inamice, ies înfrățite, toate cunoscându-se, toate știind clar în ce relațiune stau sau pot sta — și altfel se comunică și auditoriului, și el se simte în fața unei lumi armonice, care-l atrage“ (*Ms. 2287*, f. 15). Îndeosebi această ultimă însemnare stimulează reflecția, ea implicând o foarte modernă circumscriere a particularităților ce țin de firile sintetizatoare, în accepția pe care au dobândit-o la Eminescu însuși. Fără a pierde din vedere ceea ce separă lucrurile unele de cealalte, felul de a fi sintetizator vede cu îndoită putere ceea ce le *unește* și — cum se exprima poetul — poate duce la reprezentarea „unei lumi armonice“. Cum devine posibilă asemenea reprezentare armonică, adică îmbogățirea, dezvoltarea culturii acumulate? Prin aceea că, la naturile de sinteză, granița dintre ceea ce psihologia contemporană numește *conștient* și *inconștient* nu e de netrecut. Mai mult: de netrecut nu e nici granița dintre *inconștientul individual* și cel *colectiv*, ancestral. C.G.Jung ar fi subscris cu liniștită convingere observația poetului nostru cum că „ideile cele mari [adică de tip nucleatic, arhetipal, ale omului de superioară înzestrare — *n.n.*], quintesența vieții sale sufletești, se uită la ele [la „ideile“ ce vin din afară — *n.n.*], dacă și cum s-ar potrivi toate acestea fără să se contrazică“. E și

de înțeles, fiindcă la nivel arhetipal „ideile cele mari“ din sufletele înzestrate și cele ce constituie zestrea esențială a speciei au profunde rădăcini comune. De aici și tendința de a vedea *unificator*, global, pe baza unei *totalități* ce-și lărgește mereu circumferința, — nu *fragmentat, dezintegrat*. E probabil că naturile sintetizatoare nici nu-s recognoscibile decât în temeiul gradului lor de participare la arhetipurile unei epoci, ale epocilor, ale unui anumit popor, ale tuturor popoarelor. Pentru viitorul poet „viață“ nu însemna „stare de natură“ în formele ei primare, instinctuale, — cum au opinat unii comentatori, — ci un mod de existență în care *starea de cultură* încă nu s-a îndepărtat de *starea de natură* până la înstrăinare și vrăjmășie, adică până la golirea de sens vital a celei dintâi (e ceea ce va deveni una dintre temele majore a unor fundamentale poeme, scrieri în proză, dramatice — pe distanța de la *Memento mori* la *Bogdan Dragoș*, *O, rămâi* etc.). *Conceptul trăit*, de care în secolul nostru se vorbește atâta, — iată criteriul determinant pentru Eminescu (fie ales, inițial, și prin pură intuiție) în descoperirea întâiului și principalului drum ce și-a croit prin lumea culturii. Părăsind la treisprezece ani orice formă de învățământ organizat, trăindu-și între 1863 și 1865 — potrivit „îndemnurilor vieții“ — prima dragoste, pribegind prin mai toate ținuturile locuite de români vreme de peste trei ani, Eminescu nu devenea printr-asta un „vagabond“, fie și de *geniu*. „Mijlocul“ lui drastic de a se răzleți de o anumită formă de însușire a culturii, considerată minoră ori de-a dreptul stearpă, nu însemna uitarea, abandonarea „scopului“ de a se cultiva pe măsura puterilor și a exigențelor sale, pe care nu le încăpea nici o programă de învățământ; dimpotrivă, echivala cu aflarea căii celei mai scurte și mai priincioase către asemenea țel.

Cea de-a doua importantă cale de inițiere culturală a lui Eminescu — numai din rațiuni de claritate a demonstrației am disociat-o; în fond, ea este inseparabilă de cea dintâi, constituindu-i reversul și consecința. Obstinația din anii copilăriei de a rămâne la Ipotești, sau de a rătăci pe rază întinsă prin ceea ce se chema atunci „Țara de Sus“ a Moldovei trădau un mai adânc instinct cultural decât s-ar crede. Modul de viață „arhaic“ din aceste locuri nu voia să însemne și unul „elementar“. Pe vremea lui Eminescu, în Moldova de Sus încă nu ajunsese prea departe separarea dintre om și natură, dintre îndeletnicirile mai înalte ale cugetului și cele ale vieții cotidiene. Folclorul — acest tezaur de spiritualitate românească aproape bimilenară — mai odrăslea ca vegetația pe atunci luxuriantă a ținutului, reprezentând o inseparabilă unitate dintre cunoașterea intuitivă a marilor adevăruri ale firii și normele de înțelepciune practică derivate din acestea; era un mod intuitiv de a gândi și acționa după legile frumosului, ale binelui, decurgând din natura adâncă a lucrurilor — așa cum numai în „kalokagathia“ elină se va mai fi întâmplat.

Cu prilejul unei dări de seamă asupra celor ce se făceau la *Clubul studenților* ieșeni, Eminescu devine critic și programatic, formulând un veritabil „corpus“ de principii vizând cercetarea etnografică autohtonă și astfel, indirect, edificându-ne în legătură cu anumite constante ale preocupărilor ce i-au fost fără întrerupere caracteristice: „Filologii clubului ar putea să se ocupe de ex[emplu] cu strângerea

locuțiunilor și proverbelor, cu chestiunile fonologice ale limbii române, cu stabilirea nomenclaturii științifice, cu adunarea numirilor de plante, insecte și metale ș.a. E drept că acestea sunt chestiuni care cer muncă, dar n-ar suferi de sterilitatea tezelor cu totul generale [...] Venim la juriști. N-ar fi oare bine ca să cerceteze chestiuni istorice ale dreptului român? Ce este embaticul? Ce instituția răzășilor? Care sunt foloasele și care defectele instituției breslașilor? Cum erau organizate breslele, ce puteri judecătorești aveau? [...] Care sunt principiile de drept ale «obiceiului pământului», întrucât îl întâlnim în cronici și documente? Ce înțeleg documentele sub denumirea de «drept românesc»? Cât despre științele naturale, aicia terenul e nemărginit. Las' ca aproape toată nomenclatura de până-acuma este coruptă, dar chiar metodele pedagogice cu totul neintuitive în care sunt scrise cele mai multe cărți de știință naturală ar merita serioasa luare-aminte a actualilor studenți și viitorilor profesori la institutele secundare"[1].

Să mai amintim numai câteva exemple, complementare celor dinainte. Intr-un articol de ziar, *Pro domo* (1877), autorul *Epigonilor* a putut mărturisi ca „noi cunoaștem aproape tot ce s-a scris în românește"[2]. Atestări că astfel era? Orice cunoscător de specialitate filologică al operei eminesciene poate confirma că graiul poporului român din toate vârstele devenirii lui consemnate în documente nu avea secrete pentru dăltuitorul „în formă nouă" a „limbii vechi si înțelepte". Lui Maiorescu, autorul *Odei (În metru antic)* îi scria în preziua plecării la *Timpul* că a găsit în manuscriptele vechi ce agonisise forme verbale ieșite din uz, deși expresive, ba — ca în latină — chiar urme de „cantitate silabică". În numărul din 13 iunie 1876 al *Curierului de Iași,* Eminescu publica următoarele: „Un manuscript din 1790, cuprinzând «gândirile lui Oxenstierna», arată cam în ce chip aveau obiceiul de a privi strămoșii noștri lumea aceasta. Iată ce zice un pasagiu din acea carte: «Lumea este priveliște, oamenii sunt comedianți, norocul împărțește jocurile și întâmplările le alcătuiesc. Teologii ocârmuiesc machinurile și filosofii sunt privitori. Bogații prind locurile, cei puternici apucă locul cel mai înalt și la pământ sunt săracii...»" Însă (procedeu tipic, atunci când cita din autorități străine mai vechi ori mai noi), poetul nu înțelegea să lase a se deduce că românii de odinioară erau mai puțin ageri în scrutarea „privelișții" lumii; drept care citează pe loc, în meșteșugit șir gnomic, un număr de grăitoare proverbe autohtone: „Lumea-i ca un bâlci, unde unii cântă, alții joacă, unii vând, alții cumpără, unii beau și chiuiesc, iar alții numai privesc. Toate-n ea ca ziua vin și se duc. Precum în fundul mării stă mărgăritarul și mărgeanul și în fundul pământului pietrele cele scumpe, iar pe fața mării toate mortăciunile, așa și în lume. Cei vrednici și cinstiți ascunși și nevăzuți, iar cei nerozi în cinste mare..." etc. Ideea lumii ca „bâlci", veche în snoavele și proverbele poporului nostru, Eminescu nu avea nevoie, prin urmare, s-o împrumute din *Ecleziast* sau din Oxenstierna; și nici — să spunem — din romanul *El criticon*

[1] M. Eminescu, *Opere*, IX, ed. academică, 1980, p. 311 — 312
[2] *Ibidem*, p. 318

al lui Baltazar Gracián, la care numai cu un titlu de „citat" se referă în articolul *O alegorie veche și pururea nouă*, antiliberal și în esență anticonservator, publicat în ziarul *Timpul* (1882). Raportarea la *gândirea românească veche* e curentă la Eminescu, precum se vede, semnificația ei fiind de a învedera că numai un fond cultural autohton de semnificație universală explică unitatea și vigoarea unui popor atât de încercat de istorie — cum a fost al nostru.

În sfârșit, o a treia cale importantă de acces spre marea cultură a constituit-o pentru Eminescu inițierea în spiritualitatea altor popoare, contemporane lui sau de mult dispărute din istorie. Elementul deosebitor e că în cazul primelor doua căi a țintit să devină — întrucât îi permiteau acumulările de cunoștințe din vremea sa — *exhaustiv*, pe când în cel din urmă a ținut să rămână *selectiv;* ceea ce, cu enormul lui fond de cultură originar, e întru totul de înțeles și salutar. „Selectiv" a fost Eminescu, desigur, în cadre foarte largi, ținând seama de varietatea enormă a preocupărilor sale, însă, oricum nu ca un erudit de dragul erudiției. În ceea ce privește această de a treia cale largă de inițiere într-ale culturii, e locul de a sublinia o anume prioritate funcțională a celei germane. Cunoscător îndestulat pentru citirea în original și a scrierilor franceze ce-l puteau interesa, Eminescu i-a putut cunoaște nemijlocit pe Pascal, Molière, Victor Hugo, Gautier, unii istorici ai Comunei din Paris etc. Însă fiindu-i limba germană cea mai bine cunoscută, în raport cu altele, aceasta a constituit pentru Eminescu o „șansă" deloc neglijabilă la timpul său.

Cât aprofundase Eminescu din literatura germană e si astăzi greu de spus cu precizie, pentru simplul motiv că un poet e — prin rigorile scrisului său — foarte zgârcit cu „trimiterile" precise, în absența cărora multe *analogii* pot să fie luate drept *izvoare*. Cunoștea temeinic, fără îndoială, pe Goethe ori Schiller, din care a și tradus. I-a citat cu mai multe prilejuri, ca si pe Jean Paul, chiar în chestiuni speciale. Clasiciștii ori preromanticii germani, de tipul Klopstock, Bürger, sunt citați ori avuți în vedere emulativ. Mari romantici germani ca Novalis erau luați ca termeni de referință în ceea ce privește întocmirea *Fragmentarium*-ului eminescian, sau a „ochiului" deschis spre adâncimile *eului*. Hoffmann, Tieck, Arnim i-au prilejuit imboldul de a se lua la întrecere cu ei în câmpul modalităților sale mai timpurii, sintetico-fantastice, de a crea basme în care punctele de plecare din motivele folclorice sa fie supuse unor metamorfoze până la recunoaștere. Romanticul „clasicizat" de un fel aparte Hölderlin, cu *Hyperion*-ul său, i-a stârnit caracteristicile-i dispoziții emulative: înțelepciunea Diotimei din *Banchetul* lui Platon este invocată cam programatic și superficial în romanul lui Hölderlin, dar e operantă latent și subtil în *Luceafărul* eminescian. „Cantabilul" și iubitorul de șăgălnicii cu funcție de „Witz" specializat, Heine, agreat de toți poeții de la „Junimea", e — a observat-o Perpessicius — prilej pentru Eminescu de a-i căuta contraponderea în divertismentul folcloric și în „cântecul de lume" românesc. Pe Lenau îl traduce Eminescu pornind de la relativa simpatie față de un „afin". Ceilalți, Keller, Cerri, constituie simple puncte de plecare pentru creații care anihilează „izvorul".

Însă, fără a intra în detalii ce și-ar avea locul în cadre mult mai ample, relevăm că îndeosebi trei autori germani au avut, în moduri specifice, un rol important pentru stimularea potențialităților imense ale culturii eminesciene. Primul este esteticianul din „stânga" hegeliană Heinrich Theodor Rötscher, din a cărui *Arta reprezentării dramatice (Die Kunst der dramatischen Darstellung)* Eminescu a tradus o bună parte între optsprezece și douăzeci și unu de ani. Al doilea e filosoful Arthur Schopenhauer, a cărui operă poetul nostru o cunoștea amănunțit și din care de asemenea a tradus la cererea lui Maiorescu prin 1877—1878, versificându-le, citatele din Goethe, Lucrețiu. Horațiu, care la filosoful german figurau în *Aphorismen der Lebensweisbeit*. Al treilea — și, credem, cel ce a contribuit imens la cunoașterea eminesciană de sine în ordinea posibilităților și a căilor vizând meditarea supremelor probleme ce i se pun omului — era filosoful Immanuel Kant, din a cărui *Critica rațiunii pure* poetul de asemenea a tradus o parte, între 1874 și 1877.

Foarte succint discutând lucrurile, în ce constă însemnătatea acestor trei mari „întâlniri" intelectuale? Rötscher nu numai că l-a familiarizat pe tânărul companion al histrionilor cu deosebit de specializate chestiuni de estetică dramaturgică, de regie și joc al actorilor, care ulterior i-au fost utile lui Eminescu în bogata lui activitate de teoretician, cronicar dramatic, autor de compuneri teatrale cu mai bogate semnificații decât se apreciază încă. Mai important e că, — prin multitudinea de referințe la mari autori dramatici ori la esteticieni mai vechi și mai noi, prin accentuarea rolului *factorului conștient* în creația artistică, — Rötscher i-a sugerat tânărului de numai optsprezece ani să treacă de la *autodidacticismul* cam dezordonat de până atunci la un gigantesc *program* de studiu organizat. Autorități în estetică, de la Aristotel și până la Hegel, precum și dramaturgi de primul ordin, de la Eschil și Aristofan până la Hebbel, au intrat în atenția statornica a lui Eminescu datorită și celor ce aflase de la esteticianul german. Îndeosebi e de admis că Rötscher, după Herder și Goethe, a contribuit — dintr-o perspectivă, să-i zicem, de „filosofie a teatrului" — la consolidarea acelui cult aparte pentru Shakespeare, sădit, altminteri, în sufletul tânărului poet încă din anii când trăia printre actorii români ai epocii.

O funcție similară a reprezentat pentru Eminescu filosofia schopenhaueriană. Pe lângă împrejurarea că-i înlesnise poetului român apropierea de opera lui Kant, Schopenhauer i-a schițat — prin profunzimea de „trimiteri" din scrierile sale la filosofi, mari scriitori, oameni de știință — un și mai cuprinzător *program de studiu* decât cel sugerat de Rötscher. Gândirea indiană veche, îndeosebi budismul (la care, parțial Eminescu ajunsese și singur mai dinainte, prin intermediul „cărților populare" de la noi), presocraticii, eleații, Platon, gnosticii elini, stoicii romani, un număr de filosofi medievali și ai Renașterii (între care cu deosebire Giordano Bruno), moraliștii și unii filosofi francezi ori englezi ca Bacon, Descartes și Pascal, David Hume, întreaga filosofie preclasică și clasică germană, — apoi principalii scriitori ai lumii citați de Schopenhauer în sprijinul susținerilor sale, de la Kalidasa

la Byron, i-au devenit lui Eminescu veritabile *imperative* ale studiului sistematic, datorită și artei filosofului german de a alege din fiecare citate fascinante, pe care le comenta cu pertinența unui mare critic literar. Cât privește mult discutata „influență" a pesimismului schopenhauerian asupra lui Eminescu, suntem sceptici. Nu numai în anii bolii, când conducea *Fântâna Blanduziei*, Eminescu formulează rezerve la adresa acestei filosofii, cum se crede îndeobște. Și în anii dinainte, atitudinea față de autorul *Lumii ca voință și reprezentare* nu denotă vreun entuziasm deosebit, ci numai „pragmatismul" celui ce-i recomanda lui Slavici să citească pe Schopenhauer spre a-și înlesni astfel apropierea de opera atât de dificilă a lui Kant, expusă de filosoful pesimist mai pe înțelesul tuturor. Prin urmare, prețuire a unui îndemânatic și învățat *vehiculator de cultură înaltă*, a observațiilor pertinente de moralist și psiholog, a unei filosofii în care excentricitatea își făcea cumpănă cu strălucirea stilului, — nu mai mult. Nicăieri, în cazul lui Schopenhauer, nu dăm accentele „cultice" cu care vorbește poetul de Shakespeare sau Kant. Ca și principalul său maestru, Shakespeare, de ar fi existat Schopenhauer ori de n-ar fi existat, Eminescu ar fi ajuns (prin alcătuire intimă și prin dominante ale vechii gândiri românești de felul celor citate în replică la *Cugetările* lui Oxenstierna) la aceeași *viziune generală asupra lumii*, care e — vom vedea, mai pe larg, în continuare — a unui „realist" în ordinea problemelor de ultimă analiză ale cunoașterii și în privința înțelepciunii practice. În asemenea chestiuni, Schopenhauer i-a putut deveni lui Eminescu, pe alocuri, numai un *confirmator* — printre atâția alții — al unor convingeri la care ajunsese pe cont propriu. În alte cazuri, poetul îl infirmă subiacent pe filosof prin mai cuprinzătoarele înțelesuri ale operei sale. Referirile la schopenhauerism din opera eminesciană nu depășesc semnificația unor „citate" ori parafraze de un gen aparte, așa cum e și posibil în marea poezie lirică, de pe la Lucrețiu și Dante încoace. În *Scrisoarea IV*, de pildă, surprindem anumite paralelisme cu *Metafizica amorului* a lui Schopenhauer, dar — nu mai puțin — și cu așa-numita *Cărticică pentru păzirea celor cinci simțuri* a unui monah de la muntele Athos, Nicodim, tradusă în românește la 1819 și circulând în copii manuscrise, dintre care una ajunsese în posesia lui Eminescu[1]. Postume ca *Patria vieții e numai prezentul*, unde surprindem asemuiri cu teoria „prezentului etern" a filosofului din Danzig, nu reprezintă decât foarte curente exerciții eminesciene de „laborator", menite a reliefa aura emoțională absconsă a marilor abstracțiuni etc.

Exceptând, așadar, traducerile românești câte se efectuaseră până la vremea lui, lecturile ce apucase să întreprindă în franceză, sau cele efectuate fragmentar prin intermediul exercițiilor de echivalare modernă a unor particularități de versificație latină, mulțumită cunoașterii desăvârșite a limbii germane dobândise Eminescu aproape toată informația sa de bază asupra culturii universale, până la cea vizându-i contemporaneitatea nemijlocită. „Informația" mai cu seamă, nu „rezultatele" în toate privințele definitorii pentru ceea ce timpul arată tot mai bine ca reprezintă Eminescu însuși în cultura lumii.

---

[1] Cf. și I. Crețu, *Izvoare vechi folosite de Eminescu în scrierile sale*, în *Viața românească*, nr. 10, 1965

*

Ar mai rămâne, în cadrele posibile aici, de luat în discuție câteva chestiuni ce mereu incită la controversă, îndoieli, nedumeriri. Pe lângă contribuțiile demne de toată prețuirea ale altora, cel care a tins spre exhaustiv în punerea de pietre de hotar ale culturii eminesciene a fost, precum recunoaște toată lumea, G. Călinescu. Însă marele exeget n-a ambiționat doar atât, după cum ni-i dat să aflăm din concluziile capitolului *Cultura*, inclus în cele doua versiuni ale monografiei *Opera lui Mihai Eminescu*: „Din această cercetare nu se poate trage încheierea că numai atât [ceea ce consemnase criticul pe strictă bază documentară — *n.n.*] răsfoise și știa Eminescu. Un om cult nu e îndatorat să-și însemne ce citește [...] Eminescu, luat pe fiecare latură în parte, nu este pentru vremea lui cel mai învățat [...] Însă lectură (adică erudiție) și cultură nu sunt termeni sinonimi. Bine îndrumat în fiecare disciplină mai de seamă, dar nu îndeajuns ca învățat, Eminescu era totuși, ca poet, un om foarte cult, înțelegând prin cultură cea mai înaltă pregătire în anume scop, care aci e poezia. Ca poet, Eminescu a fost cel mai cult dintre poeții noștri, cu cea mai ridicată putere de folosire a tuturor factorilor de cultură. Hasdeu înspăimântă prin erudiție [...], el n-are totuși acel echilibru în care totul pare cu rost și folositor și pe care îl posedă în cea mai mare măsură Eminescu“[1].

Neajunsul e că, deși foarte informat și util prin aceasta, scutindu-ne de a rediscuta aici ce și cât știa Eminescu în materie de literaturi, filosofie, științe, arte, studiul călinescian nu ne instruiește tocmai asupra *rostului* și *folosului* diferitelor componente ale culturii marelui poet. Nu e, cu alte cuvinte, *funcțional*, cum ar rezulta din concluziile lui, ci numai *erudit*. În această privință survine lucrul cel mai de neexplicat: în capitolul *Cultura* din monografia călinesciană lipsește despărțitura corespunzătoare în legătură îndeosebi cu folclorul autohton, deși Eminescu mersese pâna la a-și agonisi masiva lui culegere de literatură populară. Lui Creangă, G. Călinescu îi recunoaște nu numai „cultură“ de extracție folclorică, dar până și „erudiție paremiologică“, iar în cultura lui Eminescu să fi considerat că folclorul autohton nu a avut nici un rost?

N-avem intenția de a minimaliza capitolul despre cultura lui Eminescu din monografia călinesciană. Altul mai complet și mai util deocamdată nu e! Se impune numai — *sine ira et studio* — să semnalăm (cât se poate, în marginile hotărâte aici) ceea ce ar mai rămâne să se facă de acum înainte. Întâi, ar fi de stabilit ponderea diferiților autori și, de e cu putință, a unor culturi întregi în creșterea interioară a lui Eminescu, în adâncirea de sine, în nu atât „influența“, cât în acea înclinare emulativă pe care un spirit universal, precum cel eminescian, o putea resimți în atingere cu ceea ce-i era congener. Din această perspectivă, să ne mai referim la ce menționează G. Călinescu în capitolul *Cultura*, la secțiunea consacrată *Literaturii engleze:* „Dintre autorii englezi, Shakespeare îi era cel mai scump [lui Eminescu — *n.n.*]“[2]. Numai „*dintre autorii englezi*“? Călinescu însuși, ceva mai înainte,

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, 1969, p. 521 — 523
[2] *Op. cit.*, p. 438

citase opinia poetului din suita de articole *Icoane vechi și icoane nouă* asupra „celui mai mare poet pe care l-a purtat pământul nostru“[1]. Asta să nu spună nimic din cele trebuitoare pentru stabilirea unui ax, pentru „echilibrul“ de care vorbea G. Călinescu în cazul culturii celei mai cu „rost“ din câte se cunosc la scriitorii români? Nu cumva resimțea Eminescu în Shakespeare pe cel mai congener spirit din câte întâlnise, care l-a ajutat să citească în sine mai adânc decât oricare altele, — cu excepția, poate, a lui Kant? Răspunsul decis ni-l dă poetul însuși, în secunda strofă din poemul postum *Cărțile:*

„De-aș fi trăit când tu trăiai, pe tine
Te-aș fi iubit atât — cât te iubesc?
Căci tot ce simt, de este rău sau bine,
— Destul că simt — tot ție-ți mulțumesc.

Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,
M-ai învățat ca lumea s-o citesc.
Greșind cu tine chiar, iubesc greșeala:
S-aduc cu tine mi-este toată fala“

Poemul eminescian e limpede. În intensitatea, în dramaticitatea trăirilor se înalță Eminescu mai presus de majoritatea poeților de seamă ai lumii, situându-se în imediata vecinătate a lui Shakespeare. Neîngăduindu-i firea să le fie receptacol decât la maxima lor frământare, în „hybrisul“ lor ajuns la paroxism, ca și „divinul Brit“, autorul *Odei (În metru antic)* simte că-l exprimă sentimentele numai în arderea lor mistuitoare cât și a paserii Phönix, în culminația acestei arderi. El zboară ori poposește numai din creastă în creastă a vieții afective, ca — precum îl numea pe Shakespeare — „geniala acvilă a Nordului“. Iată deci un mod de a „citi“ lumea care atestă congenialitatea lor și intuiția eminesciană fără greș : „S-aduc cu tine mi-este toată fala“.

Mai există și alte înrudiri. E, mai cu seamă, vizibilă la amândoi îngemănarea între amintita *tensiune* a sentimentelor (mod incomparabil de „asumare“ a existențialului) și *luciditatea* concomitentă, precum și integrarea lor într-o viziune *sintetică* deschizătoare de orizonturi infinite. Vrajbă între „viziune“ și „filosofie“, între „citirea lumii“ cu neasemuită participare și „reflecția“ distanțatoare care înalță la perspectivă, la sinteză, nu există la autorul *Scrisorii I*, după cum nu e de atribuit nici celui ce a creat monologul bine cunoscut al lui Hamlet. Poziția, sincronă, de *actor* și de *spectator*, aceeași la Shakespeare, la Eminescu, duce în cazul amândurora la consecințe similare, la o trivalență a planurilor receptării. Cititorul obișnuit percepe ca printr-un văl al farmecelor concretețea, culoarea, parfumurile năpăditoare ca o narcoză ale operei, ele acționând parcă senzorial, tactil asupra lui, restrângându-i funcțiile contemplativității la dispoziția participativ-euforică. Rafinatul, cel în multe feluri avizat prin lectură repetată, întrevede dincolo de asemenea efluvii și ruinele hieratice ale reflexivității, care îl poartă din întrebare în întrebare și din-

[1] Cf. art. *Bătrânii și tinerii*, în M. Eminescu, *Opere*, X, ed. academică, 1989, p. 23

tr-o neliniște a căutării răspunsurilor în alta. În sfârșit, marii intuitivi, ceea ce reprezintă alt nume dat naturilor vizionare, cuprind dintr-o dată ambele perspective și le proiectează într-o himeră a tuturor aspirațiilor, a nostalgiilor zăcând nelămurite în ființa fiecăruia. Iar modul acesta de a separa de impurități partea cea mai aleasă a ființei cititorului echivalează cu descoperirea de pe o temelie modernă a străvechiului „catharsis". Trivalența amintită, rarul echilibru dintre *sensibil, inteligibil, himeric*, e semn de *deschidere*, de *angajare existențială*, de *dominare* a acesteia printr-o demiurgie a creației cum la puțini scriitori în lume putem afla cât la Shakespeare și la Eminescu. E vorba aici de „influență", în sensul tocit, vetust-comparatistic al termenului? E mai simplu și mai propriu spus, „înrudirea" nemijlocită dintre un *tată* de supremă vrednicie și un *fiu* pe măsură. În prima strofă din *Cărțile*, Eminescu zisese despre Shakespeare:

„Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe.

Însă în versiunea de prin 1879—1880 a *Scrisorii IV* e, am văzut, un vers asemeni celor care îl elogiau pe Shakespeare, numai că vizându-l pe Eminescu însuși:

„Dintr-o zi culeg atâta, parc-aș fi trăit o mie".

Tot astfel, dintre atâtea trăsături congenere bătătoare la ochi în erotica eminesciană și „sonetele" shakesperiene, în traiectoria lor dinspre un *dionisism* frenetic spre *apolinia* melancolică, am aminti dezabuzarea înaltă, „sfârșeala" existențială. Asemenea particularitate n-are cum să se explice la Shakespeare prin metafizica unui filosof ca Schopenhauer, ce-i va succede după secole, așa cum la Eminescu ea s-ar fi ivit și fără ca autorul lui *Die Welt als Wille und Vorstellung* să fi existat. O distingem, în afara oricăror contingențe livrești, în timpuria, turmentata versiune nepublicată, din 1865, a poeziei eminesciene *Din străinătate:*

„Apoi mi-aduc aminte... O zi de primăvară...
Și m-am trezit în luncă c-un pui cu ochi de foc,
Cu părul negru-n coade, cu fața zâmbitoare.
Ea-și pleacă ochii timizi — și eu am stat pe loc.

Ce s-a-ntâmplat de-atuncia, eu nu-mi aduc aminte.
Adesea însă noaptea când mai nebun veghez,
Eu văd ca și aievea: biserică — morminte,
Iar printre ele unul c'o cruce neagră văz.

[.....]

Azi să ghicesc ce-i moartea?... Iată ce-mi mai rămâne.
Știu eu de ce-am iubit-o? știu eu de ce-a murit?
Adesea nu dorm noaptea...Gândesc, resgândesc bine —
Și nu ghicesc nimica cu capu-mi ostenit".

La Shakespeare, „sfârșeala" aceasta o descoperim în atâtea sonete ale anilor de maturitate și suprem rafinament artistic; să spunem — în cel de-al cincisprezecelea:

„When I consider every thing that grows
Holds in perfection but a little moment,
That this huge stage presenteth nought but shows
Whereon the stars in secret influence comment;

When I perceive that men as plants increase,
Cheered and check'd even by the self-same sky,
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
And wear their brave state out of memory;

Then the conceit of this inconstant stay..."

Raportul, în asemenea situații atât de deosebite ca perspectivă a vârstei, culturii, experienței artistice, nu poate nicidecum fi unul de *influență*. Dar de *afinitate congenitală* e; de unde și febricitant-stăpânitul elogiu din *Cărțile*, fără termen de comparație în tot ce s-a mai scris de genul acesta despre „divinul Brit".

Orientându-ne în modul amintit, funcțional, după Shakespeare ar mai fi insistat îndeosebi doar în legătură cu câțiva poeți străini, care au vorbit sufletului eminescian de la un nivel al congeneritătii, făcându-l să ia aminte de coarde ale marii sale harfe, pe care, având-le, le putea mânui cât și ei. În afară de Kalidasa, Homer, Dante, opuși poeților moderni, cu „desemnul lor prea șters" și cu sufleul fără vlagă (în postuma *Icoană și privaz* ori în versiuni preliminare ale *Scrisorii I*), „miticul Orfeu" a fost celebrat anume — și într-un fel aparte — în *Memento mori*, dar fiind invocat aluziv și statornic de la *Făt-Frumos din lacrimă* până la *Luceafărul*. În perioada eminesciană așa-zicând de „Sturm und Drang", Byron, care cunoscuse un larg ecou și în generațiile înaintașe de poeți români, e termen subiacent de confruntare și de emulație în vederea unui „titanism" care la Eminescu e mai plenitudinar. Stăruitor l-a avut în minte Eminescu, după Shakespeare, pe Horațiu, din care cu începere de la 1877 traduce, îi experimentează ritmurile, întocmirile strofice, dar mai ales îi ispitește complexa *seninătate dolorifică* de care el însuși se simțea din ce în ce mai învăluit. În același mod poate fi vorba de clasico-neoumaniștii ori marii romantici germani și francezi — Goethe, Schiller, Hölderlin, Novalis, Hoffmann, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Gautier și alți scriitori moderni proeminenți, cu care Eminescu participa la un aproximativ înrudit „Saeculum".

*

Lăsând cu bună știință la o parte atâtea lucruri care ar trebui avute în vedere la reconstituirea unei „biografii interioare" de complexitatea celei eminesciane, nu putem eluda — fie și în asemenea cadre restrânse — o chestiune mult controversată: cea care se referă la *viziunea despre lume* a poetului și la însemnătatea specifică a diferitelor ei puncte de sprijin în ordinea așa-zicând documentară. În legătură cu această problemă, cearta „eminescologilor" a rămas mereu acerbă, plină de

de înțeles, fiindcă la nivel arhetipal „ideile cele mari" din sufletele înzestrate și cele ce constituie zestrea esențială a speciei au profunde rădăcini comune. De aici și tendința de a vedea *unificator*, global, pe baza unei *totalități* ce-și lărgește mereu circumferința, — nu *fragmentat, dezintegrat*. E probabil că naturile sintetizatoare nici nu-s recognoscibile decât în temeiul gradului lor de participare la arhetipurile unei epoci, ale epocilor, ale unui anumit popor, ale tuturor popoarelor. Pentru viitorul poet „viață" nu însemna „stare de natură" în formele ei primare, instinctuale, — cum au opinat unii comentatori, — ci un mod de existență în care *starea de cultură* încă nu s-a îndepărtat de *starea de natură* până la înstrăinare și vrăjmășie, adică până la golirea de sens vital a celei dintâi (e ceea ce va deveni una dintre temele majore a unor fundamentale poeme, scrieri în proză, dramatice — pe distanța de la *Memento mori* la *Bogdan Dragoș*, *O, rămâi* etc.). *Conceptul trăit*, de care în secolul nostru se vorbește atâta, — iată criteriul determinant pentru Eminescu (fie ales, inițial, și prin pură intuiție) în descoperirea întâiului și principalului drum ce și-a croit prin lumea culturii. Părăsind la treisprezece ani orice formă de învățământ organizat, trăindu-și între 1863 și 1865 — potrivit „îndemnurilor vieții" — prima dragoste, pribegind prin mai toate ținuturile locuite de români vreme de peste trei ani, Eminescu nu devenea printr-asta un „vagabond", fie și de *geniu*. „Mijlocul" lui drastic de a se răzleți de o anumită formă de însușire a culturii, considerată minoră ori de-a dreptul stearpă, nu însemna uitarea, abandonarea „scopului" de a se cultiva pe măsura puterilor și a exigențelor sale, pe care nu le încăpea nici o programă de învățământ; dimpotrivă, echivala cu aflarea căii celei mai scurte și mai priincioase către asemenea țel.

Cea de-a doua importantă cale de inițiere culturală a lui Eminescu — numai din rațiuni de claritate a demonstrației am disociat-o; în fond, ea este inseparabilă de cea dintâi, constituindu-i reversul și consecința. Obstinația din anii copilăriei de a rămâne la Ipotești, sau de a rătăci pe rază întinsă prin ceea ce se chema atunci „Țara de Sus" a Moldovei trădau un mai adânc instinct cultural decât s-ar crede. Modul de viață „arhaic" din aceste locuri nu voia să însemne și unul „elementar". Pe vremea lui Eminescu, în Moldova de Sus încă nu ajunsese prea departe separarea dintre om și natură, dintre îndeletnicirile mai înalte ale cugetului și cele ale vieții cotidiene. Folclorul — acest tezaur de spiritualitate românească aproape bimilenară — mai odrăslea ca vegetația pe atunci luxuriantă a ținutului, reprezentând o inseparabilă unitate dintre cunoașterea intuitivă a marilor adevăruri ale firii și normele de înțelepciune practică derivate din acestea; era un mod intuitiv de a gândi și acționa după legile frumosului, ale binelui, decurgând din natura adâncă a lucrurilor — așa cum numai în „kalokagathia" elină se va mai fi întâmplat.

Cu prilejul unei dări de seamă asupra celor ce se făceau la *Clubul studenților* ieșeni, Eminescu devine critic și programatic, formulând un veritabil „corpus" de principii vizând cercetarea etnografică autohtonă și astfel, indirect, edificându-ne în legătură cu anumite constante ale preocupărilor ce i-au fost fără întrerupere caracteristice: „Filologii clubului ar putea să se ocupe de ex[emplu] cu strângerea

ceea ce-i aduseseră încercările vieții, pe la douăzeci și trei de ani poetul privea în urmă ca din perspectiva unui Matusalem:

„Îmbătrânit e sufletul din mine
Ca un bordei pustiu în iarna grea.
Unde te-ai dus, pe care căi străine
O tinerețâ, tinerețea mea!“

Pe la 1876, într-un moment de — cum numea el asemenea stări — *atonie*, Eminescu reflecta precum urmează la consecințele ivirii sale pe lume:

„Născut făr' de-a mea vină, trăind făr' mai s-o știu,
Nu merg cum merg alți oameni, nu-mi pasă de-unde viu,
Supus doar, ca nealții, la suferințe grele
Unesc cu ele știrea nimicniciei mele“.

(Bolnav în al meu suflet...)

În același răstimp, meditând la statornicia felului său de a fi, ostilă dedublărilor de convenință, poetul își petrecea prin minte o prea recentă întâmplare, cu mâhnirea subiacentă de a nu putea schimba nimic:

Tu cei o curtenire
În glumă — și dorești
Să-ți spun a mea iubire
În versuri franțuzești.

Dar eu sunt melancolic
Și nu știu să răspund.
Nu pot să-mbrac în glume
O taină ce ascund“.

S-ar putea invoca încă foarte multe asemenea versuri, adânc destăinuitoare în nuditatea aruncării dintâi pe hârtie. Iar oportunitatea invocării lor, oricine înțelege, decurge din concizia și profunzimea cu care merg de-a dreptul spre ceea ce vor să numească. Fiindcă s-ar putea totuși obiecta că prin simpla transpunere în vers adevărul brut suferă modificări ce pot deruta, să ne adresăm unor mărturisiri mai directe; cele din corespondența poetului cu oameni apropiați, sau care au putut să-l împingă în certe împrejurări la a vorbi despre sine cu sinceritate aproape brutală. Iată — în scrisoarea din 4/16 septembrie 1870 către Iacob Negruzzi: „Dacă é v'o fericire pentru care vă invidiez într-adevăr, apoi e aceea că puteți găsi în ocupațiuni literare mulțămirea aceea pe care realitatea nu e-n stare de-a v-o da. — La mine e cu totul dimpotrivă; într-un pustiu să fiu, și nu mi-aș putè regăsi liniștea“[1]. Iată o deslușire dintr-altă scrisoare trimisă lui Iacob Negruzzi, cea din „6 februarie st[il] n[ou]“ 1871: „O împrejurare v-aș ruga să nu mi-o luați în nume de rău; aceea că nu vă răspund imediat la scrisorile d-voastre. V-aș înșira scuze, însă ele nu v-ar putè spune pe deplin cum sunt eu. Eu pentru a scrie o epistolă, trebuie

[1] M. Eminescu, *Opere*, XVI, ed. academică, 1989, p. 35

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI
LITERE

să am o dispoziţiune deosebit de uşoară, nepotrivită oarecum cu caracterul meu, şi o asemenea dispoziţiune nu mi se întâmplă s-o am decât foarte rar. Prin confesiunea asta nu voiu să-mi dau doar un aer de greutate; însă în genere, deşi nu-s lugubru, totuşi nu sunt comunicativ; şi scrisorile înseamnă la mine punctele lucii în care sunt de o comunicativitate neobicinuită“[1]. Lui Maiorescu, atunci când, consiliat fără putinţă de replică, trebui să-i ceară sprijin bănesc pentru a-şi da doctoratul la Iena, îi scrie împotriva voinţei sale tot confesiv, spre a i se înţelege mai bine decât până atunci — spera Eminescu — unele particularităţi ale firii. Iată ceea ce aflăm, în acest sens, din scrisoarea de la 7 mai 1874: „Suma de 300 de taleri pe care am solicita-t-o [...] e una maximală şi judecând după exigenţele rând pe rând poate cam exagerate, dar numai dacă se face abstracţie de curioasa mea individualitate care se aşteaptă pururea la ce e mai rău. De mă voi pierde vreodată, va fi desigur din cauza unui lucru de nimic, mărunţişurile acestea fiind cei mai aprigi duşmani ai mei. Voi pleca deci cât se poate de curând la Iena şi sper ca deja la începutul lui august să-mi pot da doctoratul. Adică n-o sper, căci eu nu sper niciodată ceva, ci voi încerca numai cu siguranţă“[2]. Iată justificări de nepunctual epistolier — totuşi justificări nu *pro forma* — dintr-o scrisoare de la 20 septembrie 1877 către vechiul prieten Slavici: „Recunosc că sunt un ticălos de frunte, pentru că nu scriu. Dar tu ştii c-am fost totdeauna caracter melancolic şi n-am avut niciodată destul curagiu în viaţă [în “nimicurile“ acesteia n-avea „curagiu“ să fie stăruitor — *n.n*]; prin urmare, tot ce gândesc sau fac e azi mai ticăit decât înainte [...] Dar dacă-i aşa, se vede că nu poate fi altfel“[3].

Spicuirile ni se par şi suficiente, şi de o nedesminţită coerenţă, completându-se unele pe altele, niciodată contrazicându-se. Cum subliniam, le-am ales înadins numai pe cele venind din partea lui Eminescu însuşi, nu şi ale diferiţilor contemporani de-ai săi, cu toate că în privinţa care interesează aici şi acelea concordă în chip izbitor. Mărturisirile lui Eminescu atestă convingeri de neclătinat, o *conştiinţă de sine* care singura interesează capital. Potrivit ei s-a călăuzit în viaţă. Cu impulsurile şi datele *derivând din ea* şi-a scris opera. Când era obligat s-o facă, Eminescu spunea mereu şi apăsat că e „caracter melancolic“, „ticăit“, că „se aştepta pururea la ce e mai rău“ că n-are curajul de a se războ cu „mărunţişurile“ de toate zilele, că toate l-au dus la convingerea potrivit căreia „părinţii din părinţi“ i-au dat un „suflet trist“.

Dar, va riposta poate vreun aderent de ultimă oră al teoriei cu *optimismul funciar* al poetului, cum se potrivesc atitudinile „pesimiste“ ale lui Eminescu — poetul cu cele „luptătoare ale lui Eminescu — gazetarul. Să vedem, răsfoind nu prea mult articolele lui Eminescu, ce zicea el în *La un an nou*, din *Timpul* de la 1 ianuarie 1883: „Dacă privim regularitatea fenomenelor lumii siderale şi o comparăm

---

[1] *Ibidem*, p. 38
[2] *Ibidem*, p. 51 — 52
[3] *Ibidem*, p. 183

cu nestatornicia sorții omenești, am putea crede că altceva se petrece în ceruri, altceva pe pământ. Cu toate acestea, precum o lege eternă mișcă universul deasupra capetelor noastre, precum puterea gravitațiunii le face pe toate să plutească cu repejune în chaos, tot astfel alte legi, mai greu de cunoscut, dar supuse aceleiași necesități, de la care nu este nici abatere, nici excepție, guvernează oamenii și societățile. Oricât de mici am fi pe acest glob atât de neînsemnat în univers, a cărui an întreg de câteva sute de zile nu e măcar un ceas pentru anul lui Neptun de șasezeci de mii de zile, totuși ce multe și mari mizerii se petrec în atât de scurt timp, cât de multe mijloace nu inventează oamenii spre a-și face viața grea și dureroasă [...] Se vede că aceeași necesitatea absolută, care dictează în mecanismul orb al gravitațiunii cerești, domnește și în inima omului; că ceea ce acolo ni se prezintă ca mișcare, e dincoace voință și acțiune și că ordinul moral de lucruri e tot atât de fatal ca și acel al lumii mecanice“[1]. Unde e, în cele de mai sus, „luptătorul“ — în sensul primar în care mânuiesc unii asemenea noțiune? E vreo deosebire — de grad, de esență, de elevație îndurerată a atitudinii, de pregnanță „gnomică“ a limbajului — între *Scrisoarea I* ori *Glossă* (versiunea din ediția Maiorescu) și veritabilul „poem“ jurnalistic *La un an nou?* Evident, nu. Același „pesimism“ de ultima analiză e de regăsit oriunde, în poezia ori în proza, în teatrul sau în gazetăria eminesciană. (Ce se cuvine să înțelegem *stricto sensu* prin acest „pesimism“ și dacă ne putem chiar împăca până la urmă cu tradiționala denumire, se va vedea mai încolo).

Până să ajungem la esența atât de încâlcitei probleme, se impune spulberarea adânc înrădăcinatei prejudecăți sugerate prin cele de mai înainte. În virtutea unor foarte economicoase reprezentări în materie de filosofie teoretică ori de filosofie practică, pentru mulți „optimistul“ e un ins prin excelență ofensiv, „luptător“, convins că toate cele-s cu putință, în stare de a pune lucrurile la punct cu promptitudine și eficiență, oriunde s-ar ivi vreo defecțiune în armonia prestabilită a lumii. Și firește, prin contrast, „pesimistul“ e un individ lipsit de vlagă, un dolorist, un inactiv din convingerea de asemenea prestabilită că nimic nu e de schimbat într-o lume care e cea mai rea cu putință. Așa să fie? Iată ce declara „ataraxicul“ Eminescu, în articolul vădit programatic *Conservatorul din Iași:* „Pe cât domnea însă într-o parte a generației trecute o suficiență nemaipomenită, tot pe atâta cealaltă parte a inteligenței naționale se împluse de neîncredere față cu toate creațiunile lui Cuza-Vodă, față chiar cu acele [...] al căror caracter îndoielnic era poate cauzat mai mult prin relele baze ce li se pusese, decât prin sine însile. Se-nțelege că generația actuală nu este în stare de a hotărî, care din aceste două direcții spirituale are dreptate, cea încrezută și optimistă, sau cea sceptică și pesimistă, căci nici una nici cealaltă nu sunt încă atinse de indiferentism, n-au renunțat de a voi binele comun“[2]. Or, dacă în chestiunea relației dintre atitudinea „luptătoare“ și direcția „încrezută și optimistă“ ori cea „sceptică și pesimistă“, Eminescu își

[1] M. Eminescu, *Opere*, XIII, ed. academică, 1985, p. 250 — 251
[2] M. Eminescu, *Opere*, IX, ed. academică, 1980, p. 344

inaugura argumentația printr-un „se-nțelege că...", noi, astăzi, încă să nu înțelegem un lucru atât de simplu: că, adică, amândouă voind „binele comun", nici direcția „optimistă", nici cea „pesimistă" nu erau excluse din poziția *de a lupta* pentru înfăptuirea acelui „bine", ci numai „indiferentismul"? Ca totdeauna, Eminescu își cântărise afirmațiile mai temeinic decât s-ar părea, fiindcă, de gândim lucrurile până la capăt, observam că *indiferentismul* implică drept reazim ascuns *cinismul*, cea mai neomenoasă și mai sterilă dintre atitudinile ce pot defini pe cineva în viața personală și publică. Și ar fi mai oportună încă o distingere: de vreme ce se poate admite că atitudinile „luptătoare" nu-s numaidecât incompatibile cu „pesimismul" (schopenhauerian, sau de altă extracție), nici acesta din urmă nu poate deveni în chip automat incompatibil cu „valoarea artistică" ori de alt ordin al operei eminesciene — cum au tot voit să ne încredințeze interpretări mai vechi sau mai noi ale acesteia. De unde s-a putut ivi asemenea eroare, putem înțelege, dar nu și accepta. Ca toate noțiunile cu un grad ridicat de generalitate, și cea de „pesimism" este anevoie a o defini în vreun mod care ar întruni un consens larg și efectiv, de vreme ce „*non idem est si duo dicund idem*". În viața de aievea a spiritului, dificultatea e că nu există *pesimism*, ci *pesimiști;* atât de diferiți după epoci, structură socială, popoare, configurație individuală, încât a-i reduce la numitor comun e o imposibilitate. Iar veritabilele opere de creație fiind unice, irepetabile, — cum le-am și putea pune de acord cu vreo eventuală definiție unanim admisă a „pesimismului", „optimismului" etc.? Lui Schopenhauer i s-a zis *pesimist*, potrivit declarațiilor exprese și postulatelor metafizicii sale, deși el credea în posibilitatea cunoașterii lumii obiective și subiective, în funcție de care a scris și o „eudemonologie". De ce nu i se zice astfel și lui Kant, care statuase că „lucrul în sine" le e *a priori* incognoscibil oamenilor, iar prin aceasta îi făcea prizonieri ai lumii fenomenale *ad infinitum?* Admitem teoria lui Darwin despre originea speciilor și lupta fără vreun sfârșit previzibil a acestora; însă prin aceasta îl declarăm „pesimist"? Și de ce lui Leibnitz, cel cu *incomunicabilitatea* „monadelor", îi concedem denumirea de „optimist", fie el și unul de apartenență idealistă? Deși într-o măsură au făcut-o și o fac, ar trebui — prin urmare — ca filosofii de profesie să fie mai decișI în a proceda cu privire la „pesimism" și la alte noțiuni de același tip cum procedează de la o vreme fizicienii în cazul „atomului"; cine știe la ce rezultate ar ajunge! Pe de altă parte, a strămuta asemenea noțiune din câmpul filosofiei în acela al literaturii, îndeosebi în al poeziei, ni se pare unul din păcatele ce se cheamă *extrapolare*, cu toate consecințele ei. Eminescu ar fi, pasămite, „pesimist", fiindcă dă seamă de întinderea și feluritele înfățișări ale durerii; de ce nu e și Caragiale rubricat astfel, de vreme ce toată lumea știe câtă amărăciune e îndărătul râsului său? Sau de ce există o fereală în a vorbi de „pesimismul" tragicilor greci, al lui Shakespeare? De ar face-o cineva cu toată hotărârea, n-ar fi ca atunci când s-ar accepta să i se zică lui Beethoven „realist critic"?

La dreptul vorbind, după ce științele moderne ne-au instruit pe rând asupra legii gravitației universale și a multiplelor ei consecințe, asupra interdependenței dintre regnurile și speciile Terrei, a zestrei și a „gramaticii" ereditare, a potențialităților energetice din „inconștientul" individual și colectiv, dar și din orice fel de materie considerată atâta vreme inertă etc., nu prea se poate ști dacă „pesimismul" filosofic mai poate fi considerat (*prin punctele sale de plecare*, cel puțin) drept ceea ce considera că este. E lumea în care ni s-a dat să trăim chiar *cea mai bună dintre lumile posibile*, cum susțin „optimiștii" cei mai înverșunați? N-avem de unde ști, lipsindu-ne până în prezent orice termen de comparație mai lămuritor decât ascensiunile cosmice și sondele spațiale cu rază încă „modestă" de investigație. E lumea noastră, atunci, *cea mai rea cu putință*, cum încearcă să ne asigure pesimiștii obstinați între care și Schopenhauer? Nici în această privință nu dispunem de vreun termen mulțumitor de comparație. Civilizațiile extraterestre deocamdată numai le prezumăm.

Ceea ce se știe dintotdeauna e că oamenii n-au fost niciodată mulțumiți în ultimă analiză, cu „habitatul" lor, în sens restrâns și larg, încercând necontenit să-și modifice condiția în raport cu el. Pesimiștii de toate nuanțele fac însă din *vanitas vanitatum*... aproape statornica „temă cu variațiuni" a concluziilor lor de ultimă instanță. Ar rezulta de aici că prin *punctele lor de sosire*, prin „teleologia" lor cel puțin, pesimiștii trebuie considerați drept ceea ce sunt numiți. Aici survine însă un paradox dintre cele mai izbitoare. Dacă n-ar fi absolut consecvenți cu încheierile lor pesimiste, exponenții acestei atitudini filosofice de ce s-ar mai osteni s-o împărtășească și altora, trudind viața întreagă la sisteme precum cel al lui Schopenhauer? De vreme ce nu poate fi clintit nimic în condiția ce ni s-a dat, atunci de ce să-ți mai dai osteneala de a o spune — și încă în chip memorabil, răscolind conștiințele multor generații?

Încât, dacă marii pesimiști susțin pe toate căile că lumea aceasta e o „vale a plângerii", înseamnă că vor să *schimbe* ceva cel puțin în atitudinea oamenilor față de dânsa, cum face, spre exemplu, Schopenhauer în *Aforismele* sale. Însă, în cazul acesta, chiar punctele de sosire ale sistemelor pesimiste de cugetare, *telos*-ul lor, mai pot fi considerate drept ceea ce par? Marile lamente, blestemele, viziunea de apocalipsă, spumegările de sarcasm, — privite în imediatețea lor, — par deplorabile manifestări de „pesimism". Considerate din perspectiva a ceea ce anunță și pregătesc de departe, grație lucidității lor spulberătoare de iluzii pioase ori confortabile, ele reprezintă — cum observa Sartre — „*un act de optimism*". Și atunci, după ce a trecut inevitabila etapă a primilor „clasificări" moderne (observabilă în orice disciplină), ce garanții de rigoare mai prezintă noțiunea de „pesimism", scrutată chiar din unghi filosofic?

În poezia, în proza, în dramaturgia, în gazetăria eminesciană, există un neîntrerupt și coerent orizont „filosofic", ce a fost disputat cu înverșunare de apologeții optimismului și ai pesimismului. Fără a căuta comoda *linie de mijloc*,

ci pe aceea care vede unilateralitățile și le depășește, nu e mai potrivit să-i distingem viziunii eminesciene despre lume — în lumina nuanțărilor precedente — doar atributele de *luciditate amară* și de *tragism*, în înțelesul antic (dar și de o autohtonie aproape echivalentă ca vechime) ce se poate da unor asemenea termeni? Schopenhauer era un metafizician poetizant și psihologizant *antropocentrist*, răsucind invariabil enormele-i cunoștințe în direcția acestei tendințe ce-i era constituitivă. Eminescu, dimpotrivă, până să-și aducă în starea *poetică* — singura pentru el menită *să-l exprime* — impresiile, informația, convingerile, gândea la toate câte a privit „*în ceruri* [...] *și pe pământ (Odin și Poetul)* cu obiectivitate parcă transumană și transmundană. Înainte de 1869-1870, deci până să cunoască filosofia schopenhaueriană, în josul filei 222 r. din *M-sul 2258*, Eminescu își nota în cadrul unor reflecții prilejuite de piesa *Răzvan și Vidra* a lui Hasdeu cum că „antitezele sunt viața". Era aceasta o opinie antropomorfică, deductibilă ca la Schopenhauer din principiul psihologizanto-monist al „*voinței de a trăi*"? Departe de Eminescu o asemenea viziune generalizat-absurdă și, în fond, naivă despre felurimea de moduri ale existenței! Pentru o fire nesubiectivizantă ca a lui, atât de paradoxală în cazul unui poet, atât de însetată de „desmărginire" *(Feciorul de împărat fără de stea)*, am văzut că „fiecare lucru poartă în sine însuși măsura sa" și că „e o caracteristică a omului inteligent și de bună credință că formulând lucruri sau raporturi în scris sau în vorbire, va cerca s-o facă în măsura dictată de firea lucrurilor", aceasta fiind „specific uman" (*Ms. 2287*, f. 21).

La un *pol* al „vieții" și concepând-o drept cea mai înaltă întruchipare a lui, Eminescu situa *gândirea* umană. Aflăm despre aceasta în două locuri din proiectul de epopee „în 20 de cânturi" *Genaia*, unde la un moment dat tânărul de geniu se întreabă și își răspunde cu sarcasmul celui ce a ajuns — contrar prejudecăților simțului comun — la un început de reprezentare realist-energetică a lumii: „Oamenii credea[u] în nemurire? Când? când avè destul phosphor în suflet ca să le ajungă dincolo de mormânt" (*Ms. 2257*, f. 183 r.). Și mai semnificativ, în acest proiect de epopee consacrat „genezei" pământului, e modul juvenil-eminescian de a concepe ivirea primordială a formelor de conștiință, de reflecție umană: s-a născut „cântecul vânturilor, gândirea stâncilor, că omul ce va privi la ele să formeze ideile sufletului său" (*Ms. cit.*, f. 184 v.) „Gândirea stâncilor"? Un cunoscător superficial al operei eminesciene ar putea să vadă în astfel de expresie ceva ce ținea de animism, sau în cazul cel mai bun o simplă metaforă izbutită. Însă aceasta nu înseamnă că încă de pe la 1868-1870 pentru Eminescu *înțelegerea* reprezenta — sau ar fi fost de dorit să reprezinte — forma cea mai înaltă de *cunoaștere*, iar cunoașterea era văzută ca forma cea mai înaltă de *înțelegere?* Amândouă echivalând cu „desmărginirea" preconizată în *Feciorul de împărat fără de stea*, sau cu *ieșirea* din „cercul strâmt" al *ego*-ului, subînțeleasă cu ultima amărăciune în *Luceafărul* ca fiind împiedicată de orbirea subiectivistă? Răspunsurile sunt de la sine înțelese — și nu-l socotim pe nimeni în stare de a demonstra cu seriozitate că Eminescu le-ar fi împrumutat din alte izvoare decât propriul fel de a fi și de a cumpăni „firea lucrurilor".

La celălalt *pol* al perechilor, ansamblurilor, supranasamblurilor de „antiteze“ existențiale, Eminescu situa de asemenea prin cugetare independentă și tot de pe la 1868 înainte... *moartea*. În dreptul replicii lui Ștefan cel Tânăr din piesa *Mira* (1868—1869), după care „Moldova este mică“, aflăm următoarea însemnare cu creionul: „Viața-i cuibul morții — moartea e sămânța vieței nouă“ (*Ms. 2254*, f. 63 v.). Pentru gândirea comună, care trage un hotar de netrecut între „viață“ și „moarte“, reflexie mai paradoxală ca aceasta, mai răsturnătoare de „evidențe“ cvasiunanim acceptate, nici că se poate concepe. De aceea a rămas neluată în seamă, ori a putut să pară o bizarerie dintre cele proprii poeților. Însă, de suntem atenți, vedem că Eminescu a stăruit în atare mod de a gândi pâna la capăt. În *M-sul 2257*, la câteva file după proiectul *Genaiei* (adică, probabil, tot prin 1868), găsim o notație vădit înrudită cu cea amintită mai sus: „Doamnă a vremurilor lunge — a Veciei împărătească Moarte!“ (*Ms. cit.*, f. 188 r.). Printre însemnări de cursuri audiate la Berlin prin 1872-1873, găsim o altă propoziție în același fel emblematică: „Căci Moartea-i laboratorul unei vieți eterne“ (*Ms. 2276*[II], f. 63 r.). Asemenea cugetări, notate în spiritul unei reci, neutrale pozitivități, sunt mereu de regăsit și în gândirea artistică eminesciană propriu-zisă. În drama *Decebal*, de prin 1871—1872, Dochia, dobândind atributele de *alter-ego* cugetător al poetului, clamează în momentul prăbușirii definitive a Daciei: „Umbre ce sunt: viața și nemurirea“; iar într-o formulare probabil imediat modificată: „Umbre ce sunt: moartea și nemurirea“ (*Ms. 2254*, f. 160 r.). În contextul aceleiași piese, puțin mai încolo, aflăm o grandioasă metaforă gnomică: „Timpul e moarte — spațiul e luptă“ (*Ms. cit.*, f. 168 r.). „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi“, versul final din poemul *Împărat și proletar*, a putut să fie până acum greșit interpretat, nefiind pus în legătură cu însemnarea manuscrisă după care „Moartea-i laboratorul unei vieți eterne“ și cu oricare dintre notațiile citate anterior. De vreme ce nu a fost relaționat cu nucleul cugetării eminesciene despre „moarte“, tot în afara sensului real a putut fi înțeles un celebru vers din *Scrisoarea I:* „Căci e vis al neființei universul cel himeric“. Și nu restituite aceluiași miez — nimănui tributar — al viziunii eminesciene despre toate câte există au fost spre exemplu, versuri ca acelea din *Memento mori*, unde se spune că oamenii nu simt:

„că-s duși ei singuri de un val fără de nume,
Că planetul ce îi poartă cugetă adânc și sfânt“.

Sau acestea din Luceafărul:

„Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare;

[.....]

Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni.

[.....]

Părând pe veci a răsări
Din urmă moartea-i paște,
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște".

Aceeași e situația cu atâtea alte versuri, pasaje din proză, dramaturgia, gazetăria eminesciană, aparținând planului gnomic al creației lui Eminescu.

Ce reprezintă, prin urmare, având în vedere poziția lor „cheie" și frecvența, cuvintele „viață și moarte" în contextul viziunii eminesciene despre lume? Luând în considerare aparenta preeminență acordată „morții", care în opera lui Eminescu s-ar zice că își aruncă în infinite chipuri umbrele-i funeste asupra „vieții", e cazul să admitem — după atâtea alții — că în toate acestea nu e de aflat altceva decât o probă indelebilă de *pesimism?* De am face-o, eroarea noastră ar fi mult mai gravă decât a celor ce ne-au premers. Iar aceasta — din cel puțin trei motive: întâi, fiindcă astăzi toată opera eminesciană poate fi cunoscută mai cu înlesnire decât înainte până în totalitatea ei, iar asemenea cunoaștere ne împinge obiectiv spre concluzii incomparabil mai complexe decât rubricarea ei în sfera strâmtelor noțiuni de „optimism" sau „pesimism"; în al doilea rând, pentru că însăși dezvoltarea în progresie geometrică a cercetărilor eminescologice arată mai bine decât cu decenii în urmă *cum nu trebuie procedat* în încercarea de a da răspuns, dar înainte de toate în chiar punerea unei atât de complicate probleme; în sfârșit, mlădierea fără termen de comparație în trecut a gândirii umane, dialectizarea extraordinară a acesteia prin confruntarea unei profuziuni de teorii și metateorii stimulată de prodigioasa dezvoltare — după al doilea mare război — a științelor „clasice" și a atâtora „noi" ne oferă trebuitorul fond aperceptiv pentru astfel de cuprindere a viziunii eminesciene asupra lumii.

Pentru Eminescu (putem începe să conchidem), vocabulele „viață" și „moarte" nu reprezentau modalități de pauperă *conceptualizare*. Constituiau echivalente ale *logosului* elin în ceea ce privește puterea de cuprindere simultană a *generalului* și *particularului* din cele două infinite câmpuri de forță pe care el le relaționase prin propoziția cu semnificație de axiomă universal-valabilă „antitezele sunt viața". În lumina cugetărilor înrudite pe care le-am citat, putem înțelege acum că, în formularea suprem-generalizatoare „antitezele sunt viața", termenul de „viață" nu avea sensul curent al „animizării" într-o formă sau alta a unora dintre întruchipările lumii ce le considerăm îndeobște ca deosebite *esențial* de cele „inanimate", ci înțelesul de „existență", fără vreun alt adaos. Cum și cu precizări anume aflăm, din însemnări ca aceasta: „Au nu e tot[ul] ființă, fie chiar viața[?]; ești viu, însă vezi tot[ul] împrejurul tău; ești mort, te miști fără să ști[i] după legile naturii" (*Ms. 2259*, f. 2 v.). Așa concepând lucrurile, toate interpretările de până acum ale viziunii eminesciene despre lume se prăbușesc, de vrem sau de nu vrem. *Existența* — ai cărei echivalențe românești mai proprii decât acest neologism sunt

„ființarea“ sau „dăinuirea“ — e un termen logotetic suficient de cuprinzător pentru ca sub acoperământul lui să încapă, nemutilați prin *separarea antidialectică* în uz de atâta vreme, termenii cu o sferă imensă, totuși subordonată, de „viață“ și de „moarte“. În cazul acestora, ceea ce pentru înțelegerea a foarte mulți a putut să apară despărțit în chip absolut și pe vecie cugetării eminesciene i se înfățișa în relații de nedesfăcut, complementar- antinomice, de o *consecvență dialectică* rar concepută până la el, iar în multe cazuri rămasă de neconceput până în vremea noastră. „Viața“, în reprezentarea eminesciană a lucrurilor, e orice formă de *materie* aflată pe diferite trepte de agregare, de — am zice azi — „structurare“. Aceasta, din cauza dinamizării materiei de către tot mai subtile *energii antagonice*, înregistrând prin lupta și inevitabilul schimb de resurse dintre ele o curbă ascendentă, apoi una descendentă. Reciproca secătuire este totuși numai aparentă, prin intrarea uneia dintre antinomiile energetice în starea de disponibilitate, dar cu capacitatea — în certe condiții — de a se reactualiza în alte ipostaze de configurare a materiei universale, căreia atributul energiei (pasive ori active) îi este pretutindeni și oricând inerent. Iar așa fiind, „moartea“ e — în reprezentarea eminesciană — tocmai această stare de disponibilitate, variabilă sub raportul extinderii și al duratei în microcosm sau în macrocosm, când materia și intrinsecele-i însușiri energetice zac în starea potențială, de neagregare, de „pace“. Așadar, „viața“, pentru Eminescu, este *onticul* actualizat într-un tărâm al său ori în altul, intrând pentru durate anumite, în starea *cosmotică*, datorită energiilor complementar-antinomice care i-s inerente; „moartea“ e *onticul* rămas în unele zone de-ale lui și pentru răstimpuri variabile în starea de nediferențiere, *haotică*, aceea în care materia și energiile-i inalienabile sunt în detentă. Dar starea „cosmotică“ și cea „haotică“, aceste supreme ipostaze ale antinomiei universale, nu pot fi pentru Eminescu în necontingență, în necoliziune, deoarece prin definiție „contradicția“ e *ceva* ce se opune — sau îi este propriu, în anumite condiții, să se opună — la *altceva*, determinând *intrări* sau *ieșiri* dintr-o stare în cealaltă. Așa se cuvine înțeleasă însemnarea dictată poetului de pura-i intuiție genială la numai optsprezece-nouăsprezece ani: „Viața-i cuibul morții — moartea e sămânța vieții nouă“; sau aceea de pe la douăzeci și doi-douăzeci și trei de ani, care și-a putut asocia și elemente exterioare, de cultură, dar numai spre confirmarea intuiției originare: „Căci Moartea-i laboratorul unei vieți eterne“; sau perechea de versuri din poemul dramatic *Mureșanu* (1876), părută până acuma doar un izbutit mod de exprimare poetică: „Și azi îndrept aceleși crude-ntrebări la soarte / Și-asamăn întreolaltă viață și cu moarte...“ (Cu câteva șiruri mai înainte, poetul găsise o extraordinară expresie chiar pentru starea de „disponibilitate“, „potențială“, a gândirii umane: „règia gândirii nenființate“); sau amintitele versuri din *Luceafărul*: „Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăși soare“. Iar în lumina tuturor celor dinainte, însemnarea suprem generalizatoare și cu caracter axiomatic „antitezele sunt viața [= existența, ființarea, dăinuirea — *n.n.*]“ se încarcă de întregul și limpedele-i sens: de veritabil, statornic ax al viziunii eminesciene despre lume.

E, în toate acestea, ceva care ar putea fi subordonat concepțiilor filosofice „pesimiste“? În reflecțiile manuscrise și în versurile citate ar fi de identificat vreun echivalent al *voluntarismului monist* schopenhauerian? Sunt numai expresii ale unei gândiri care — „desmărginindu-se“, ieșind din „cercul strâmt“ al subiectivității umane — găsise „măsura dictată de firea lucrurilor“, depășind în felul acesta „pesimismul“, „optimismul“, „monismul“ de orice gen, „dualismul“, precum și orice alte denominațiuni de acestea ce indică prin chiar sensul lor *limitare*. Astfel, cugetarea eminesciană era esențialmente universală, potrivit unei accepții a termenului ce implică „specificul uman“ statuat de poet ca expresia cea mai înaltă a geniului speciei, dar și *metaumanul* — în înțelesul de *adecvare* până la *identitate* cu ceea ce — tot Eminescu zisese — în „fiecare lucru poartă [...] măsura sa“.

Vreo dovadă că n-am alunecat în exagerări și că Eminescu era — cum de timpuriu observase Slavici — „un om de felul în care natura nu produce decât în momentele sale de preocupațiune“? Există mai multe asemenea dovezi, din care vom putea să invocăm aici doar câteva, dintre cele de primă importanță. Într-o reflexie din anii studiilor vieneze, notată desigur cu textele capitale ale lui Kant și Schopenhauer în față, Eminescu începea să raționeze fără îndoială sub momentană sugestie schopenhaueriană (se știe că Schopenhauer păstrase formele ápriorice ale „intuiției pure“ kantiene, „spațiul“ și „timpul“, dar reținuse dintre cele douăsprezece „categorii“ ale cunoașterii postulate de Kant doar pe cea a „cauzalității“): „Cugetări imposibile Ce este imposibil? Condițiile a orice posibilitate sunt în capul nostru. — Aicia sunt legile ciudate cărora natura trebuie să se supuie — aici e timp, aici spațiu, aici cauzalitate și dacă le ștergi acestea — și un somn adânc le șterge pentru câteva ore — ce simțire îți rămâne despre acest interval al ștergerei? nimic“ (*Ms. 2287*, f. 70). Însă Eminescu, minte statornic păzitoare a „măsurii lucrurilor“, ia seama numaidecât că apucase pe un drum ce nu i se potrivea: „Și cu toate aceste, ne vin momente în viață în care aceste trei elemente ale minții noastre, aceste sertare în care băgăm o lume dispar pentru un moment — e drept — ca o fulgerare numai, sau parte sau în tot [la Eminescu, asemenea momente de intuiție transsubiectivă trebuie să fi fost frecvente — *n.n.*], și stai ca înaintea unei minuni [...] Când privești câte o fizionomie ciudată îți vine de sine întrebarea: oare cum dracu o fi gândind acest om — ba lipsa unuia din cele cinci simțuri, chiar venind mai târziu, modifică radical lumea cugetării. Așa Beethoven compune opera Fidelio după ce uitase de mult natura vocii omului... el scrie muzică pentru voci cum crede el c-ar trebui să fie și te trezești față c-o operă care ți se pare că fuge dinaintea ochilor, c-ai privi-o cu binoclul întors...“ *(Ibidem)*. Încât, ce concluzie sugerează asemenea reflecții? Că Eminescu știa să extragă „miezul rațional“ din toate, îndepărtând cu spirit critic scoriile speculative, distanțându-se nu numai de Schopenhauer, dar și de Kant, în problema fundamentală a cunoașterii, cea a cunoașterii raportului dintre gândire și existență. Termenul de „voință“, spre exemplu, Eminescu îl utilizează adesea. Însă nu în accepția antropomorfizat-subiectivă a lui Schopenhauer, ci cu sensul de

„energie“ activă, fără vreun adaos denaturator al „firii lucrurilor“ ca în celebrele versuri despre geneza sistemului nostru solar (nu despre „galaxie“ sau „metagalaxie“) din *Scrisoarea I*, unde găsim și echivalentul intelectivo-metamorfozant al principiului său călăuzitor „antitezele sunt viața“:

„La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă,
Pe când totul era lipsă de viață și voință...“

Pentru cine poate și știe să cuprindă lucrurile din perspectiva întregii opere eminesciene, publicată sau manuscrisă, „voința“ are înțelesul esențial de „energii“ activ-antinomice, trebuitoare ieșirii din — cum zic azi fizicienii — starea „entropică“, trecerii de la „haos“ la „cosmos“, de la „moarte“ la „viață“, la „ființă“. Intuind în mai mult de o privință mersul fizicii moderne, Eminescu își reprezenta „neființa“ (cum și specialiștii actuali cred) nu drept stare de „entropie pozitivă“ generalizată a Universului, adică de secătuire a tuturor energiilor lui, de inerție absolută, ci ca pe o aglomerare de energii în stare de disponibilitate, „potențiale“. Zicând că „ființă nu era“, poetul nu afirmă că „la-nceputul“ genezei sistemului nostru planetar era o stare de „neființă“, ci de „nici neființă“; adică p*reambulul* de potențialități energetice ale acelui originar „punct [ce] se mișcă“, nu *de la sine*, desigur, ci prin impactul cu energiile active din sisteme planetare ivite anterior.

Pentru Eminescu, prin urmare, nimic în marele sau în micul univers nu e „pașnic“, ci într-o *devenire contradictorie f*ără început și fără de sfârșit „absolut“. În acest înțeles reflecta el că „antitezele sunt viața“ (= „Das Sein“, „ființarea“, „dăinuirea“), că „viața-i cuibul morții — moartea e sămânța vieței nouă“. Că „Moartea-i laboratorul unei vieți eterne“; adică, am zice în termenii de azi, un incomensurabil „sistem de autoreglaj cibernetic“.) Însă abia de aici încep constatările cele mai uimitoare, stranii le-am putea numi, dacă evidența manuscriselor și a operei publicate nu ne-ar împiedica de la aceasta. Nefiind vorba, în cadrul viziunii eminesciene a lumii, de vreun „sfârșit“ absolut a câte „există“, „ființează“, „dăinuie“, rezultă că poetul se distanța de Schopenhauer nu numai prin accepția dată — am văzut — unui principal concept din filosofia acestuia ca *„Das Wille“*. Celălalt concept schopenhauerian de bază, „moartea“ *(Die Tod)*, care la filosoful din Danzig semnifica „Neantul“, „Nirvana“ (specios înțeleasă în felul acesta), la cugetătorul român reprezenta „Totul“, de vreme ce moartea e, pentru Eminescu, „laborator [...] etern“, nu vremelnic, de „viață“ (cu înțelesul larg de „existență“). Mai departe: de vreme ce în viziunea sa despre lume „antitezele“, fără vreun alt adaos, „sunt viața“, înseamnă că Eminescu se distanța fundamental și de spiritul filosofiei hegeliene, a cărei dialectică preconiza nu doar „sinteza“ subiectiv-umană a „contrariilor“, ci și pe cea obiectivă; și nu doar sintezele „parțiale“, ci și pe cea „totală“, — ceea ce echivala cu îndrumarea devenirii lumii tot către un *sfârșit*. Admițând, în cadrul sistemului său de vederi, când predominanța „vieții’, când pe cea a “morții“ (de pildă, în *Memento mori*, unde durata acestora are drept unitate de măsură „codrii de secoli“, sau în *Luceafărul*, unde asemenea durată presupune

măsura „anilor-lumină"), Eminescu postulează deci imaginea unui univers *ilimitat-contradictoriu*.

Contrar multor opinii în circulație, nedumeririle în materie de cunoaștere, inerente firii lui Eminescu, l-au împins spre adâncirea științelor din veacul său, orientate îndeosebi spre cunoașterea lumii obiective. Tradusese din germană spre propria edificare, în *Ms. 2270* și *Ms. 2267*, scrieri de ale lui Julius Robert Mayer, Rudolf Clausius, Adolf Fick ș.a., traducând despre principiile termodinamicii și alte descoperiri ce erau pe punctul de a revoluționa știința fizicii. Pe de altă parte, ca o necesară întregire, se orienta — prin intermediul lui Platon — spre aprofundarea dialecticii socratice, ca instrument nu infailibil, dar, oricum, ca termen de referință în tot ce se leagă de acel „cunoaște-te pe tine însuți" pe care fără ostenire pare să-l fi postulat semilegendarul cugetător elin. Și tot ca un termen de referință în raport cu accentuarea tendințelor — în fond — *pragmatico-antropocentrice* ale științelor europene, Eminescu, cel atât de încredințat dintotdeauna ca umanitatea e o „parte" dintr-un „întreg" incomensurabil, a poposit îndelung și pe tărâmurile anticei gândiri indiene, *cosmocentrice* prin excelență. Reflecția în căutarea celor mai prielnice raporturi de stabilit între „parte" și „întreg", — și nu eventuale tendințe mistice, iraționaliste, — l-a determinat pe Eminescu să fie printre primii profunzi cunoscători europeni ai sensurilor absconse proprii miturilor vedaiste (din care și-a scos materie adecvată pentru *Rugăciunea unui dac* și *Scrisoarea I*), ai gândirii brahmanice, ai budismului. Budha, nu Schopenhauer, apare alături de Platon, ca ipostază posibilă a lui Hyperion în versiuni mai timpurii ale *Luceafărului*. Iar Immanuel Kant, după cum se știe, fusese gândit la un moment dat ca nominalizare (vădind mare stimă intelectuală) a „bătrânului dascăl" din *Scrisoarea I*.

Îmbrățișându-i viziunea despre lume în totalitatea articulațiilor și implicațiilor ei, Eminescu—gânditorul nu permite, credem, altă denominație decât aceea de incomparabil *lucid* (subînțelegând prin aceasta *obiectivitatea realistică* în „punctele de purcedere" ale demersurilor sale intelective și vizionarismul necontrazis de mersul obiectiv al lucrurilor în ceea ce poetul singur numea „terminele intermediare" și în „punctele de ajungere" ale acestor demersuri). Iată, de altminteri, cum se autodefinea pe asemenea plan Eminescu însuși, cu liniștea netrufașă a celui care știe bine ce zice, într-o însemnare numai aparent răzleață: „Am fost un om ce spunea adevărul" (*Ms. 2259*, f. 277). Să nu ne declarăm mulțumiți cu asemenea autocaracterizare nesofisticată? Eminescu concepe, gândește, își asumă până la capăt *contradicția totală* a ceea ce există. Și pornește și aici, ca în orice întreprindea, de la obârșia lucrurilor. Matca și izvorul contradicției totale (ne vine să zicem *exacerbate în chip lucid*) e, la el, între *ontic* și *antropologic*, potențarea neîntreruptă a acesteia fiind posibilă prin intermediul conștientizării, al *gnoseologicului*. Agonică, atinsă de aripa morții dinainte prezumate și așteptate, renăscând ca pasărea Phönix spre a relua totul de la capăt, e conștiința umană. Onticul — nu, de vreme ce el *este* și *va fi* la nesfârșit, fie că, din perspectiva acestui straniu organ al

luciditătii ce se cheamă conștiință, apare când ca viață, când *ca moarte*. Am mai spus-o și ne simțim îndemnați s-o repetăm oricât; mulți, neînțelegând aceasta, nu pot pricepe ce reprezintă „moartea“ pentru Eminescu și, observând numai cât de adeseori se fac referințe la ea în opera scriitorului, găsesc în aceasta temeiul suprem pentru a vorbi de „pesimismul“ eminescian. Nimeni n-a observat că „moartea' la Eminescu e onticul, adică ceea ce *există* fără vreo altă determinare și fără să aibă, în ultimă analiză, nevoie de vreo determinare. „Determinările“ i le dă onticului conștiința umană, între ele crezându-le de capitală însemnătate pe acelea de 'viață“ și de „moarte“, deși ele sunt atât de fragile, de imprecise, de iluzorii, constituind *repere relativ sigure* doar pentru *conștiință*, nu pentru *existență* ('ființare“, „dăinuire“). Existența *dăinuie*, în microcosm în macrocosm, și *fără* conștiință; numai conștiința nu e de conceput în afara *perceperii* existenței, fără suportul acesteia conceput în modul cel mai cuprinzător cu putință. Al onticului, adică.

Spre deosebire de Baudelaire, cel din *Correspondences*, spre exemplu, pentru Eminescu așadar „Natura“ *nu* este „un temple“ cu — pretutindeni — „de vivants piliers“, unde lucrurile îl privesc pe *Omul* străbătând „des forëts symboles“ cu 'des regards familiers„. Din contradicția dintre *ontic* și *antropologic* începe pentru poetul român „tragismul“ condiției umane, a cărui mai impresionantă — dar și mai bărbătească, mai demnă — expresie literară modernă e, credem, chiar opera eminesciană considerată în integralitatea ei. Autonomizându-se (fie și relativ) de „existență“, de ontic, „conștiința“ nu e numai — până la un punct — *altceva* decât „existența“, dar și *vrea altceva* decât *este* și-i *poate oferi* „existența“. Conștiința își reprezintă „nemărginirea“ existenței, însă nu poate beneficia de atributele acesteia, fiind — și înțelegând de la o vreme — că este doar „parte“ dintr-un „întreg“ incomensurabil. Iar așa știindu-se că este, nu-i poate asimila până la capăt — și *nici nu vrea* (acesta e „prometeismul“ ei) contradicțiile-i fără sfârșit. Însă chiar din asemenea atitudine se iscă alte contradicții, pe care Eminescu le intuia și le subînțelegea la tot pasul, cu genialu-i *vizionarism*, când statua că omul nu poate fi total independent de legea universală potrivit căreia „antitezele sunt viața“. „Afectivitatea umană, spre exemplu, Eminescu totdeauna și-o reprezintă în relație complementar-antinomică cu „gândirea“. Aceasta din urmă reflectă (mai mult sau mai puțin corect) realitatea obiectivă și subiectivă, pe când afectivitatea *refractă* mai mult ori mau puțin *deformat* datele oferite de operațiile senzoriale, impresive, conceptualizate ale „gândirii“. Dramatismul, tensiunile de adâncime ale întregii opere eminesciene, dar — vom vedea — și marea unitate latentă a acesteia rezultă din asemenea consecventă reprezentare a lumii obiective și subiective. Omul poate înțelege cu „rațiunea“, dar nu poate accepta cu „inima“ contradicțiile, dezarmoniile, absurditățile fără sfârșit din lumea obiectivă și din propria sa ființă. După cum nu poate accepta ceea ce din perspectiva gândirii reci apare drept „contradicție“ nocivă, iar dintr-a inimii calde apare drept „concordanță“, lamură de frumuseți. Din asemenea perspectivă, nu ne mai poate apărea bizară următoarea însemnare

eminesciană: „Urând principiul vieții [contradicția din toate — n.n.], ador ale lui forme“ (*Ms. 2262*, f. 137 v.); sau următoarele două distihuri, care aruncă lumini de înțelegere asupra însemnării citate: „Ce-adânc e-ascuns ‘n-icoana pământeană / Misterul crud al vieții omenești“; „Moartea-n fructul cel mai nobil din adânc se deslipește / Și-n dureri și fericire ea se-anunță și tot crește“ *(Ms. 2258*, f. 173). Fiind cea mai „contradictorie“, mai deformant-prismatică manifestare a ființei umane, *afectivitatea* este cea mai redutabilă pavăză a geniului speciei, fiindcă cea mai nemijlocit, mai indisolubil legată de „conservarea“ acesteia. „Mintea“ tinde să se adecveze „măsurii lucrurilor“ din lumea obiectivă, chiar cu prețul anihilării de sine; „inima“ — oricare i-ar fi fluctuațiile, seismele determinate de poveștele inerent schimbătoare ale „minții’ e mai legată de energiile aparte care au dus la apariția speciei umane, mai credincioasă pornirilor acestora, tinzând în pofida a orice, parcă „irațional“, spre *conservarea cu orice preț a* umanității.

Dar, atunci, „contradicția“ dintre raționalitate și afectivitate e una de ordinul totalei rupturi, după cum s-ar putea deduce? Nimic, în natură, ca și în alcătuirea ființei umane, nu ne arată că vreo „contradicție“ poate exista și acționa fără „complementul“ ei de asemeni „contradictoriu“ și fără *integrarea* acestora într-un „ansamblu“ inert, ci într-o „structură“ tensională. „Afectivitatea“ și „inteligența“ se întâlnesc, cooperând ca și involuntar, în orice demers cognitivo-volitiv spontan — de apărare, de agresiune — al ființei umane „normale“. Însă, pe dată ce împrejurările o permit, inteligența și afectivitatea se *despart* relativ în răstimpurile variabile care se cheamă ale „deliberării“, oricare ar fi datele acesteia (favorabile, nefavorabile omului), reunindu-se complementar-dialectic în faza „deciziilor“ ce sunt de luat sub presiunea *evidențelor* de un fel sau de altul. După gradul de înzestrare intelectivă și afectivă, „deciziile“ pot fi de natura *resemnării (*aparente) ori a *acțiunii* (prudentă și de durată, sau impetuos-temerară). Totuși, oricare ar fi răgazul și temeinicia deliberărilor, ceea ce le guvernează e acea reacție integratoare specific umană (cu marginea inerentă de subiectivitate, oricât de obiectivă s-ar voi) a principalelor energii intrinseci ce se cheamă *inteligență* și *afectivitate*, cu predominanța când a uneia, când a alteia, după împrejurări: neliniște, tristețe, disperare neagră, mulțumire calmă, bucurie frenetică, dar și bucurie „tristă“ (când i se asociază gândul că nu va dura). Iar pe deasupra dezastrelor ce uneori par să nu se mai termine, ca și a clipelor de fericire în jurul cărora flutură — în proporția intensității lor — amenințările fără nume ale procesualității ireversibile, rămâne un straniu far și motor menit parcă a genera noi energii tonice în locul celor irosite. E cel ce poartă numele de nostalgie, speranță impenitentă, reprezentare în progresie *geometrică* a posibilităților favorabile în locul celor ce s-au dovedit nefundate ori au fost împiedicate „aritmetic de împrejurări să se actualizeze. Este *imaginarul*, acest insolit nucleu centripet al ființei umane, care nu lasă energiile afectiv-reflexive să se războiască pe planul existenței de aievea până la nimicire reciprocă, ci le aduce sempitern în starea de conlucrare spornică, de reîntregire a acelei

demnități existențiale care e capacitatea de a relua oricând și în pofida oricăror adversități totul de la capăt, sau de a crede cel puțin că o poate face. Înainte de a fi orice altceva pe scara viețuitoarelor, omul e printre acestea singura *ființă imaginantă*, singura dotată cu această facultate misterioasă ce pare capabilă să se sustragă tuturor legilor obiective, întrecându-le mersul, distingând între cele prielnice și neprielnice umanității, dizlocându-le, modificând funcțiile unora, potențându-le pe ale altora, redimensionând astfel existența — fie și ipotetic — după exigențele naturii umane. Firește, din infinitele prototipuri ale unei „alte lumi", contrapuse „astei lumi de noroi" despre care vorbea Eminescu în *Epigonii*, nu toate pot fi actualizate, sau nu pot fi actualizate *hic et nunc*, ci prin lucrarea neîntreruptă a generațiilor asimptotic.

În zona ei de pură luciditate, conștiința umană e împinsă așadar neîntrerupt spre constatarea că *existentul cel mare, onticul, natura* (sau cum vrem să-i mai spunem) sunt *indiferente* față de aspirația umană spre anihilarea ori împuținarea „contradicțiilor" față de „valori" (sau, cel puțin, față de „valorile" pe care și le poate reprezenta conștiința umană). Dar poate că în acceptarea gândului despre contradicțiile fără capăt ale lucrurilor lumii, inclusiv despre conflictul ireductibil dintre vocația omului de a făuri valori pe măsura-și proprie și indiferența naturii față de asemenea valori, stă *înțelegerea* și, prin aceasta, „dezlegarea catharctică" a dramei de care conștiința umană e săgetată neîntrerupt? Dând un curajos răspuns afirmativ la asemenea incomodă întrebare, prin aceasta este Eminescu un incomparabil înțelept și poet totodată. Sâmburele „*Weltanschauung*"-ului său prin aceasta a fost dintru început viabil, ne apare astăzi încă mai viabil decât în vremea când își elabora opera și se va înfățișa mereu astfel, pe măsura perindării generațiilor și a sporului cunoașterii umane. Prometeu nu incidental este invocat spre sfârșitul poemului *Memento mori* și subînțeles prin latențele convergente ale *Luceafărului*, — cele mai „prometeice" scrieri din literatura română și dintre cele mai exemplare (în această linie tematologică) ale poeziei universale. În asemenea opere și în atâtea altele, Eminescu se extaziază cu suprema acuitate și putere de a eterniza prin cuvinte de aspectele vrednice de admirație ale realului, ale întrupatului. Dar în aceeași măsură se indignează de aspectele reprobabile ale acestuia, deviate de la norma „valorilor" (umane), scrutându-le, judecându-le, interogându-le cu o febrilitate, cu un cutremur metafizic (și o luciditate corespunzătoare) aproape fără termen de comparație. Iar paralel, concomitent, le opune sfidarea cea mai plină de cutezanță din câte se pot concepe, incriminând dar și redimensionând existența, onticul, după „legea" celei mai armonic-posibile întruchipări a valorilor în lumea de dincolo de om, cosmică, în devenirea marilor colectivități umane, în tărâmul de „nemărginire" imaginativă a sufletului omenesc. Era Eminescu un apostol al „neființei", după cum tot susțin unii-alții și cum s-ar părea după anumite frânturi din opera sa, considerate izolat? Era cel mai ardent celebrator al existenței; numai că al unei existențe în care omul să nu se abată de la demnitatea sa esențială, păsind

din compromis umilitor, ci să învețe din fiecare clipă trăită ceea ce poate fi pentru el demnitatea fundamentală: „Cum viața preț să aibă și cum moartea s-aibă preț“ *(Scrisoarea V)*

În fond, toate particularitățile — și actualitatea — viziunii despre lume a lui Eminescu, erau inerente structurii sale *prototipic-romantice*, structurii însăși a spiritului românesc (plămădit la răspântia tuturor marilor civilizații), și pe care scriitorul o numește când „desmărginire“ ori „nemargine de gândire“ *(Momento mori, Feciorul de împărat fără de stea)*, când „dor nemărginit“ *(Din străinătate, Luceafărul)*. Shakespeare și Kant, Platon și Budha au confirmat pe rând, stimulându-i-le, propriile constatări timpurii ale românului celui mai „plin de dor“ din cei atestabili istoricește. Pentru Eminescu metempsihoza, migrațiunea sufletelor nu era decât unul din remarcabilele mituri prin care și-a însemnat ideea că trebuie să judeci lucrurile după măsura ce li-i proprie, spre a putea deveni însuți măsura lor; iar aceasta nu e în putința unui om, oricât de înzestrat fie, a unei generații, ci a codrilor de generații — la nesfârșit.

*

Dar, părăsind ceea ce Eminescu iscodise în atâtea exotice locuri și timpuri, ne dă alte povețe „dorul “ românesc, care cumulează toate virtuțile *imaginarului*, în accepția indicată mai înainte? Asemenea stare de suflet, nu doar „emoțională“, cum mai cred unii, ci atotcuprinzătoare, atotintegratoare, în ordinea *reflexiv-afectivă* (de unde și intraductibilitatea vocabulei ce o desemnează) a fost ridicată încă din adolescență de către Eminescu la semnificația unei filosofii, dar nu „sistematice“ (adică „închise“, osificate). Respectându-i, limpezindu-i numai natura, poetul i-a dezvăluit ca nimeni alții demnitatea unei *viziuni larg deschise asupra lumii* și a unei „eudemonologii“, a unei *înțelepciuni prin excelență existențiale*. Fiind prin punctele lui de iscare o stare de „hybris“ cum poate numai în antichitatea noastră dacică și cea traco-elină avem urme că s-a putut întâlni, „dorul“ implică o dispoziție de receptivitate sufletească, de asumare a existențialului căreia rar i s-ar găsi termen de comparație, fiindcă nici o stavilă interioară nu i se ridică împotrivă. E în firea românului să se lase purtat de „dor“ până la experiențele-limită, să fie viscolit sau adiat de el ca de o dezmierdare paradisiacă, mistuit ca de foc, purtat pe aripile unor elanuri de expansiune universală a ființei. Însă asemenea stare de „hybris“ implică drept contrapondere o înclinare și o putere de „conștientizare“ echivalentă cu un „catharsis“ menit a spăla sufletul de toate impuritățile. Prin „dor“ e românul, cum cu îndreptățire s-a spus, „puer senex“, adică de o alcătuire în care „bătrânețea“ unui preaplin individual și colectiv de trăiri e înfruntată la tot pasul de „feciorelnicia“ unei porniri de cuprindere a toate cum rar se întâmplă. Și nu e de recunoscut în toate acestea expresia genuină a ceea ce atât de timpuriu a conceptualizat Eminescu prin reflecția potrivit căreia „antitezele sunt viața“? De aceea în discret-rememorativul poem *Codru și salon*, rămas postum, zicea poetul că încă din copilărie „A firii dulce limbă de el era-nțeleasă / Și îl împlea de cântec, cum îl împlea de dor“.

Înțelegând că e în spiritul „dorului“ românesc să fie *loc geometric, liant, structură* cu neasemuită putere de cuprindere a tot ce e propriu naturii umane și existenței îndeobște, Eminescu și-a făcut din el de timpuriu, în chip ca și instinctiv, o „categorie a cunoașterii“ resimțită ca întru totul pe măsura sa, întrucât fusese vreme de veacuri și cea mai pe măsura poporului său. I-a fost poetului un „filtru“ prin care — la vremea confruntării — a strecurat și restructurat toate, de la „tapas“-ul vedic și „Ideile“ platoniciene, până la„formele apriorice ale intuiției pure“ și „categoriile“ kantiene ale cunoașterii, ori la schopenhaueriana „voință de a fi“. Tuturor acestora, Eminescu le contrapune fără vreo ostentație — de la o inițială poezie cum e *Din străinătate* și până la una dintre cele mai îndelung gândite, *Scrisoarea I* — categoria prin excelență românească a cunoasterii și acțiunii, aceea de „dor nemărginit“. În adolescentina *Din străinătate* (1865), „dorul nemărginit“ apare ca ipostaza cea mai cuprinzătoare a cunoașterii la care se poate ridica subiectivitatea umană. În *Scrisoarea I*, fără a-și pierde atributele cunoașterii umane extinse până la limita lor imaginabilă, „dorul nemărginit“ apare și ontologizat, ca principiu și motor al devenirii sistemului nostru planetar:

„Dar deodat-un punct se mișcă...cel dintâi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...

[.....]

De-atunci negura eternă se desface în fășii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorând din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit“.

Pentru Eminescu, prin urmare, „dorul nemărginit“ e dispoziția românească afectiv-cognitivă și volițională concepută ca o *punte* de legătură între „parte“ (= *umanitatea*) și „întreg“ (= *cosmosul*). Și cum ar fi altminteri, dacă însăși culegerea sa de literatură populară îl povățuia în sensul arătat? Zice o cunoscută doină românească pornind de la ipostază de socratism erotic a „dorului“, însă extinzându-l după aceea la dimensiuni planetare și chiar stihial-cosmice:

„Mult mă-ntreabă inima:
Doru-mi e de cineva?
Foaie verde de scumpie
Cum naiba dor să nu-mi fie,
Când și muntele că-i munte
Și-ncă are doruri multe:
Cu luna și cu ceața,
Cu iarba și cu frunza
Și cu mierla săraca!“

(M. Eminescu, *Opere*, VI, *Literatura populară*, ed. critică Perpessicius, 1963, p. 160—161)

Iată o incomparabilă metaforă a „dorului“, resimțit ca *punte* cosmicizată între sufletele pentru care dragostea nu-i „libido“ inconștiento-freudian, ci lamură de energii sufletești departe străbătătoare:

„Vai, bădiță, dor ți-o fi,
N-am prin cine tăinui:
Doar pe lună
Voie bună
Și pe stele
Multă jele
Și pe vânt
Câte-un cuvânt“.

(M. Eminescu, *op. cit.*, p. 159)

Și iată o ipostază a dorului românesc de veacuri, conceput ca veghe, condiție a stării de „observație“ asociată intim ca „reflecția“; adică stare de *cunoaștere* prin excelență:

„Cine n-are dor pe vale
Nu știi luna când răsare
Și noaptea câtu-i de mare;
Cine n-are dor de luncă
Nu știi luna când se culcă
Și noaptea câtu-i de lungă!“

(Ibidem)

Fata din *Sara pe deal* nu altfel este înfățișată decât în doinele românești, unde „dorul“ este — invariabil — formă a „iubirii“, iar aceasta e condiție inalienabilă a „cunoașterii“:

„Luna pe cer trece-așa sfântă și clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină“.

Nici „prea frumoasa fată“ din *Luceafărul n*u e înfățișată altfel, la ivirea astrului serii, — și nici acesta:

„Cum ea pe coate-și răzima
Visând ale ei tâmple,
De dorul lui și inima
Și sufletu-i se împle.

Și cât de viu s-aprinde el
În orișicare sară,
Spre umbra negrului castel,
Când ea o să-i apară“,

Eminescu nu putea să-și configureze viziunea despre lume altfel decât am hotărnicit-o, de vreme ce din elementele ei s-a plămădit sufletul. Zice poetul

anonim într-un moment de expansiune sufletească, de ieșire din „cercul strâmt" al părții spre lărgimile lumii, spre întreg:

„Cine n-are dor destul
Mute-și casa lângă drum;
Drumul sună,
Dor se-adună;
Vântul bate,
Dor departe".

(Lucian Blaga, *Antologie de literatură populară*, 1966, p. 129)

Și aflăm din altă versiune de doină (o citățm pe cea mai izbutită dintre atâtea altele) cum că *dorul* are obârșie cosmică, participând prin urmare la „întreg", dar, se poate deduce, nefiindu-i cu totul străin nici „părții", de vreme ce ea își reprezintă „întregul":

„Foaie verde-a bobului
N-am o scară să mă sui
Sus în slava cerului
Să iau cheia să descui
Să dau drumul dorului
Pe fața pământului...'

Pe Eminescu, „Dumnezeul geniului l-a sorbit din popor" spre *a da drumul dorului pe fața pământului* românesc din evii ce aveau să succeadă erei folclorice. Și aveau să vină, prin mijlocirea operei eminesciene, fără a rupe punțile cu ceea ce a fost „dorul" străvechi al poporului nostru. Iată, în privința viziunii despre lume a lui Eminescu, direcția de cercetare ce aparține viitorului; numai ea va unifica observațiile ce s-au strâns pâna acum mai curând pe cale livrescă și se învrăjbesc între dânsele fără folos.

III. INTRODUCERE ÎN STUDIUL CREAȚIEI LUI EMINESCU

Dacă în cazul multor scrieri, noțiunea de „univers poetic" apare ca prematur aplicată sau prea largă, ea se arată a fi prea îngustă, când vine vorba de un mare poet al „categoriei departelui" — cum zicea cu temei, Edgar Papu. Iar de am voi să recurgem la asemenea metafore astronomice și să le căutăm o utilitate relativă, atunci aceasta ar fi de a constata că și înainte, și de la Dante încoace, rari poeți universali au contribuit cu mijloacele specifice lor cât și Eminescu la ceea ce s-ar putea numi *raționalizarea haosului*, sau, mai propriu spus, a *onticului* generalizat. Dante „raționaliza" ceea ce intră în raza de observație a omului și ceea ce se întinde dincolo de ea, *ad infinitum*, sprijinindu-se pe superb-poeticele, prin felul de a le

imagina — tărâmuri ale „infernului“, „purgatoriului“, „paradisului“ cristianic. Așa, grandioasa construcție poematică a rezistat prin frumusețea-i intrinsecă și multiplele-i sensuri parabolice care ne instruiesc asupra nobleței sau josniciei ce le pot fi proprii oamenilor. La Eminescu raționalizarea onticului se înfăptuiește într-un chip deosebit. El nu ignoră că, deosebire de acea *Instauratio magna*, de noua comprehensiune ce începuse să se extindă cu repeziciune printre filosofi și oameni de știință ca Francis Bacon, Descartes, Newton, Darwin, Pascal, Kant, Mayer, Clausius, Gauss, atâția alții — în poezie, în literatură îndeobște, perspectiva asupra lumii obiective și subiective continua să rămână cea multimilenară. Putuse Galilei să înlocuiască viziunea cosmologică geocentrică printr-una heliocentrică, iar Leonardo da Vinci, conchizând și mai cuprinzător, substituia înțelegerii antropocentrice a lumii una cosmocentrică; omul rămânea, ca și în depărtatele ere ale antichității, „măsura tuturor lucrurilor“, deși încă Socrate avertizase neobosit că e bine ca acesta să tindă a-și cunoaște cât mai bine „măsura sa“ (tocmai spre a considera o făptuire printre celelalte, nici mai umilă, însă nici obnubilându-și dreapta înțelegere a lor prin iluzia propriei omnisciențe și omnipotențe).

Și atunci literații, poeții? Considerând dintotdeauna că e în definiția însăși a beletristicii, îndeosebi a poeziei lirice, să fie o reflecție-refracție a lumii obiective ori subiective, cum să se elibereze literatorii de convingerea că „homo scriptor“ este, trebuie să fie „măsura tuturor lucrurilor“? Cum au făcut-o — variabil — alții, precum Goethe, Novalis, Poe, Baudelaire, e o problemă asupra căreia nu e cazul să zăbovim aici. Potrivit e să ne referim de-a dreptul la felul eminescian de a înțelege și soluționa problema raporturilor dintre „măsura“ proprie oricărui poet autentic și „măsura lucurilor“ lumii. După o întrerupere mai prelungită a colaborării la Convorbiri literare (între 1 decembrie 1876 și 1 martie 1878), Eminescu își motiva iată în ce fel tăcerea — într-o scrisoare către Iacob Negruzzi: „Spun drept că n-aveam de gând a mai tipări versuri. Această cură radicală de lirism o datoram Junimii din Iași, căci desigur că pentru convulsiuni lirice râsul e mijlocul cel mai bun și — cel mai rău. Atârnă adică totdeauna de valoarea ce este-n ele și de valoarea ce le-o dă autorul. Acest din urmă punct e mai cu seamă important, nu pentru deșertăciunea personală (departe de mine aceasta), dar pentru convingerea că lucrezi sau nu în zadar. Eu sunt scriitor de ocazie (adică scriitor ce pornește totdeauna de la circumstanțele vieții, de la lucruri trăite, în cele ce scrie — n.n.) și dacă am crezut de cuviință a statornici pe hârtie puținele momente ale unei vieți destul de deșerte și de ne[î]nsemnate, e un semn că le-am crezut vrednice de aceasta. Dacă forma pe care ele a-mbrăcat-o e vrednică de râs, vei concede că nu aceasta a fost intenția mea și c-atunci e mult mai bine ca să nu se publice niciodată. În orice caz eu n-am vrut sa le dau o formă ridiculă și dacă sunt greșeli, eu din parte-mi am cântărit orice cuvânt“[1].

Dezvăluirea aceasta e capitală într-o multitudine de privințe, începând de la cele nemijlocit legate de împrejurările epocii și până la altele ce și azi sunt de scrutat

[1] I.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 135

cu toată luarea aminte — ca preliminarii pentru mai buna înțelegere a operei eminesciene. Înainte de toate, scrisoarea în discuție e o mărturie a excepționalei cunoașteri de sine, de estimare a neobișnuitelor sale însușiri, a clarității și fermității țelurilor, a rarei bunăcredințe pe care totdeauna Eminescu a pus-o în lucrul său. Ceea ce nu contrazice veritabila modestie în general și pe a lui Eminescu îndeosebi, o modestie reală nefiind de conceput fără temeiul unei echivalente conștiinciozități și a simțului de inflexibilă demnitate pe care îl generează aceasta. În al doilea rând, scrisoarea de care vorbim arată că chestiunea „antumelor", și a „postumelor" eminesciene, sofisticată din cale afară, complicată cât și aceea a „pesimismului" sau „optimismului" și cu tot atâta inutilitate, de când Maiorescu a încredințat manuscrisele eminesciene Academiei Române (1902), se punea — independent de voința sa — încă de pe când Eminescu se afla în plină activitate. Pe la începutul colaborării sale la *Convorbiri literare*, Eminescu îi tot pomenea în scrisori lui Iacob Negruzzi de poemul său dramatic *Andrei Mureșanu*, fără a fi primit din partea acestuia — deducem — vreun îndemn de a-l trimite spre publicare. În toamna lui 1872, citise la „Junimea", din *Memento mori*, nu numai episodul egiptiac, reținut pentru *Convorbiri...*, ci și „începutul Evului de mijloc", specificat în procesul-verbal de ședință, dar nu și păstrat pentru portofoliul revistei. Că nu tot ce va fi citit Eminescu la „Junimea" a fost pe gustul și îndeosebi pe măsura de înțelegere a cenacliștilor, se vede cum nu se poate mai limpede dintr-o scrisoare pe care Iacob Negruzzi i-o trimitea lui Maiorescu la 12 decembrie 1876: „Cât despre versurile lui, eu unul tot nu împărtășesc părerea ta. Cu tot talentul, românul nu va primi niciodată idei obscure în formă obscură. Dar apoi gramatica? El va avea câțiva amatori răzleți, dar publicul cel mare nu-l va ține în seamă de nu se va îndrepta"[1]. Așadar, junimiști ca Iacob Negruzzi și alții se credeau îndrituiți să-l învețe „gramatică" pe titanul gândurilor și simțirilor care în *Scrisoarea II* mărturisea cu câtă „sete" căuta „forma" ce ar putea „să-l încapă". Iar prin 1876 „râseseră" de compuneri lirice eminesciene apărute în *Convorbiri...* sau numai citite în cenaclu, precum se poate deduce din amintita scrisoare a poetului de la 1878. Din faptul că nu tot ce propunea Eminescu „Junimii" spre publicare era și acceptat, să conchidem fie asupra „imperfecțiunii" vădite a *postumelor* în raport cu *antumele*, fie asupra „superiorității" nete a celor dintâi în comparație cu cele din urmă, cum s-a tot făcut? O asemenea opunere dovedește, ca și în cazul presupusului „pesimism" sau „optimism", necunoașterea totalității operei lui Eminescu. Iar cine nu cunoaște cum se cuvine „întregul" poate să-și dea seama cu suficientă adecvare de locul, funcția, măsura de apreciere ce se impune în cazul „părților" constitutive ale acestuia? Fără a ne angaja aici și acum într-o discuție prematură asupra raportului dintre „antume" și „postume", se va vedea la vremea potrivită cum o asemenea chestiune își vădește inanitatea printr-o scrutare simultană a constituenților și a ansamblului operei eminesciene. Putem spune de pe acum, bizuindu-ne pe deslușirile din scrisoarea de

[1] Originalul acestei scrisori e la B.A.R.S.R., ms. 16(13). XVI

la 1878 către Iacob Negruzzi, doar atât: că relativ puținele poeme devenite „postume“ din pricina obiecțiilor nepotrivite ale unor junimiști privind „forma“ acestora nu se prezentau astfel din perspectiva poetului, de vreme ce el îi declara apăsat directorului *Convorbirilor literare* că în tot ce a prezentat la „Junimea“ cântărise „orice cuvânt“; că, totuși, majoritatea covârșitoare a poemelor, scrierilor în proză și dramaturgice păstrate de Eminescu în intimitatea giganticului său „laborator“, chiar de pot să li se pară unora superioare operelor publicate, nu erau considerate ca neizbutite nici de către autorul însuși (pe dată ce nu le-a distrus), ci numai neajunse în starea ce ar fi îndreptățit un loc și un rost al lor în acel *Carmen Saeculare* visat de timpuriu.

Mai semnificativă e scrisoarea din 1878 prin precizarea potrivit căreia „dacă am crezut de cuviință a statornici pe hârtie puținele momente ale unei vieți destul de deșerte și de ne[î]nsemnate, e un semn că le-am crezut vrednice de aceasta“. În asemenea destăinuire e de văzut numai pudoarea în care Eminescu își învăluia o *voință de experiment* nu mai puțin îndârjită decât cea mărturisită de Rimbaud atât de orgolios-febricitant în scrisoarea către Paul Demeny. Ne-a prevenit asupra acestui lucru Caragiale, poate involuntar, prin intermediul cunoscutului portret din *Ironie:* „Omul acesta a trăit mai des mâhnit, mai rar vesel, într-un cerc foarte restrâns de prieteni. Dar era și un om ciudat. El își făcea o plăcere din necaz, iar din durere o voluptate. Dacă n-avea vreo supărare, și-o căuta; dacă nu venea să-l întâlnească durerea din afară, el știa să și-o scormonească din rărunchi“. Ne previne, prin postuma *În zadar în colbul școlii...* (1880), Eminescu însuși, în versurile de la urmă:

„Nu e carte să înveți
Ca viața s-aibă preț —
Ci trăiește, chinuiește
Și de toate pătimește
Ș-ai s-auzi cum iarba crește“.

Iată prin ce trece Eminescu dincolo de Rimbaud în deschiderea de orizonturi infinite pentru poezia viitorului. „Dereglarea simțurilor“, a limbajului poetic și celelalte l-au împins până la urmă pe autorul *Iluminărilor* la anihilarea excepționalelor sale posibilități de creație. Țintind cu orice preț spre „necunoscut“, a nimerit în neant. „Desmărginirea“ *eului* și acuizarea neîntreruptă a simțurilor prin acel „și trăiește, chinuiește și de toate pătimește“ l-a dus pe Eminescu nu numai la a auzi „cum iarba crește“, ci și la distingerea „dulcii muzice de sfere“, adică la o „dilatare“ de proporții universale a eului său cunoscător, creator de frumuseți cu materii de multe ori necunoscute pâna la el în poezia lumii, recreator în plan imaginativ de „lumi“ infinit mai prielnice decât aceea în care li s-a dat oamenilor să trăiască. Iată ce semnifică ieșirea din „cercul strâmt“ preconizată în *Luceafărul*, — sensul adânc a ceea ce cu alt prilej am numit „cunoașterea hyperionică“.

Văzând în conceptul de „viață“ (cu sensul mai larg decât cel obișnuit, acela de „existență“ umană, dar și transumană, de „ontic“, de „Das Sein“), în

deschiderea către toate principalul sens și reazim al oricărei *poetici*, Eminescu e printre creatorii din ultimele veacuri care au descoperit și păstrat o cumpănă mai dreaptă între ceea ce a fost și putea să devină marea poezie, marea artă îndeobște, evitând orice îngustimi „tradiționaliste“, dar și pe acelea tot atât de expuse fundăturilor ale atâtor orientări „moderniste“ ce aveau să-i succeadă. Iscodindu-și, cutreierându-și „eul“ cu temeritatea lucidă din care atâția moderniști autohtoni ori străini de după el au crezut că-și pot face un apanaj exclusiv, Eminescu nu gândea prin aceasta să-l 'deregleze“, ci să-l integreze în „structuri“ din ce în ce mai cuprinzătoare, *eo ipso* integrându-și-le, să-l desrutinizeze, nepunându-și nici un termen limitativ în efortul de a-i spori capacitatea *exponențială*. Poet, creator mare pentru Eminescu nu e acela care tinde să nu semene cu nimeni, ci acela în a cărui operă să se afle în stare potențială „coardele omenirii întregi“ (*Ms. 2287*, f. 12), așa încât, citindu-i-o, „orișicui îi pare ca numai dânsul singur în sufletu-i [o] are“ (*Ms. 2276*, f. 54). În același *Ms. 2276*, cuprinzând o versiune de prin 1879 a *Scrisorii I*, Eminescu își mustra — vom vedea numaidecât cum — contemporanii într-ale creației (dar, constatăm astăzi, și pe atâția din cei viitori), contrapunându-le implicațiile unei poetici despre care vom putea observa mai încolo că, luându-se la întrecere cu achizițiile cele mai de seamă ale științelor, ale filosofiei din vremea lui, a rămas până acum printre creatorii de „novum organum“ al concepției și arhitecturii creației:

„Sunteți ca flori pripite, în colbul trist al școlii
Cetiți în foliante, ce roase sunt de molii
Și viața, frumusețea, al patimei nesaț
Nu din viața însăși — din cărți o învățați.
Astfel cu meșteșuguri din minte-vă, un pir
Ați vrea să iasă rodii sau crini și trandafir,
În capetele voastre — de semne-s multe sume,
Din mii de mii de vorbe consist-a voastră lume,
Aceeași lume strâmbă, urâtă într-un chip,
Cu fraze-pestrițată, suflată din nisip,
Nu acea altă lume, a geniului rod
Căreia tot prezentul e numai un izvod
Pe care se înalță pământ și om și cer
În gând la Kalidasa, pe buza lui Omer“.

(*Ms. cit.*, f. 55)

Acestea — după ce încă la 1872, în *Odin și Poetul*, Eminescu se exprima despre sine metaforic (și nu doar):

„Ca un luceafăr am trecut prin lume,
În ceruri am privit și pe pământ...“

Iar în *Scrisoarea II*, gândind la expresia ce ar putea să cuprindă asemenea priveliști văzute „în ceruri“ și pe „pământ“, Eminescu preconiza încercarea — prin „luptă dreaptă“ — de „a turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă“ nu din vreun

impuls artistic tradiționalist, cuminte-reformist în comparație cu „modernii“ care de pe atunci căutau „le degré zero de l'écriture“ („céder l'initiative aux mots“ — cum preconiza Mallarmé), ci fiindcă prevedea înaintea multora unde poate să ducă despărțirea limbajului artistic de *tranzitivitatea*-i specifică. Aflând, ca „magul“ din *Egipetul* său, că „sâmburul lumii“ este în „tot ce-i drept, frumos și bun“, Eminescu înțelegea ca puțini alții că acest „tot“ s-ar transforma în contrariul său dacă din alcătuirea lui ar fi dizlocată vreuna din cele trei „părți“ constitutive fundamentale. Mai simplu spus: „frumosul“ devine — și rămâne — *valoare constituită* numai întrucât își păstrează „funcția“ de a se deschide la infinit solicitărilor de a da un *chip* cum numai lui îi stă în putință la ceea „ce-i drept [...] și bun“. Altminteri, îl amenință „entropia“ de un fel aparte (și în atâtea rânduri observată mai cu seamă de pe la Rimbaud și Mallarmé înainte), nemaiputând fi „un izvod pe care se înalță pământ și om și cer, / În gând la Kalidasa, pe buza lui Omer“. Nu în temeiul vechii dihotomii a esteticienilor de profesie („frumos natural“ — „frumos artistic“), ci în funcție de intuiția lui primordială după care „antitezele sunt viața“, Eminescu știa ca nimeni alții ca „frumosul“ nu poate ființa dacă e rupt din *legăturile* lui antinomic-complementare cu celelalte valori cardinale ale speciei umane și cu infinitele moduri de a se manifesta — între care și cele situate generic sub numele de „urât“ — ale existenței îndeobște. Gândul său statornic era că puterea de ființare a *frumosului* e direct proporțională cu înmulțirea unor asemenea „legături“ și că — dincolo de calitatea „artistică“ — asemenea progresie a relaționărilor îi respectă „măsura“ inerentă, atributul de a fi în primă și în ultimă instanță „natural“, adică *o formă specifică de existență* aflată pe diferite trepte ale structurării. Și mai bine putem să ne dăm seama de profunditatea cu care se gândise la toate acestea, când citim următoarea însemnare a poetului: „De ce o vioară veche e mai buna decât una nouă? Pentru că zeci de maeștri și-a[u] pus sufletul întreg în ea — și le-auzi apoi, o armonie de suflete. De ce lemnul să fie neprimitor de viață[?]“ (Cf. *Ms. 2255*, f. 169). Un mai splendid mit al actualizării și rafinării neîntrerupte a energiilor lumii, *sub specia frumosului* atoateîmbrățișetor, nu știm să mai fi fost configurat în chip atât de laconic.

Scrutarea din pluralitatea de perspective ce-i este proprie operei lui Eminescu nu confirmă opinia călinesciană cum că „schema [ei] organică“ ar învedera „că poetul tindea să creeze un univers în semicerc“ și că „pe acest semicerc, având ca orizonturi nașterea și moartea lumii, [...] se întinde arcul istoriei universale“. E drept, adăugând că asemenea „schemă“ i-a slujit la înserierea proiectelor din manuscrise, G. Călinescu subliniază că ele, sumedenia de proiecte, „nu mi-au fost oferite de-a gata, ci sunt în bună parte rodul ipotezei“[1]. Dar atunci organicitatea schemei propuse nu este și ea rezultatul „ipotezei“, adică fără garanția ca reprezintă ceea ce ni se spune? „Organicitatea“ acestui „univers în semicerc“ îi este intrinsecă

[1]. G. Călinescu, *Prefață* la ediția revăzută a monografiei consacrate lui Eminescu în *Opere*, vol. 12, 1969, p. 4.

operei eminesciene, sau i-a fost atribuită *din afară*, fie și cu mare ingeniozitate interpretativă? Și din cele ce am semnalat până acum se poate deduce că — de e vorba să se recurgă la vreo „schemă“ —, poetul nu „tindea“ doar, ci a și creat un *corpus* artistic ca și metagalactic, implicând nu imaginea limitativă a „semicercului“, ci pe aceea a unor *cercuri deschise*, spiralate, evoluând pe coordonatele spațio-temporale în toate direcțiile, parcurgând toate distanțele imaginabile dintre nemărginirea microcosmului și macrocosmului.

Fiindcă, de bună seamă, cum să ne ofere creația eminesciană o *imago mundis* cu „nașterea și moartea“ drept „orizonturi“ fixe, de netrecut, când — după cum am constatat și mai putem constata — poetul nu trage nici o linie despărțitoare între ele? Considerând asemenea noțiuni drept produse subiectivizante ale cugetării omenești, cu netăgăduită, dar relativă totuși utilitate, prea antropomorfizate pentru a li se găsi vreun echivalent întocmai în existența transumană, în ontic, Eminescu nu le abolește. Le vede numai în neîntreruptă intercomunicare antinomic-complinitorie, subsumându-le principiului său „antitezele sunt viața“ (= „ființarea“, „Das Sein“) — de o universalitate și o semnificație axiomatică prin nimic mai prejos de aceea a anticului 'ex nihilo nihil'. Având-și în această privință antecesori și congeneri printre mari oameni de artă ai spațiului cultural european ca Leonardo da Vinci și Shakespeare, Eminescu, prin neobișnuita-i luciditate (= capacitate de a se desubiectiviza), precum și prin tot atât de rara sa intuiție a naturii lucrurilor, începuse încă de pe la optsprezece ani trei lucrări radicale menite a elibera materia prealabilă creației artistice și creația însăși de toate impuritățile derivând din sincretismul originar. Întâi (fiind ușor de confruntat datorită marii încărcături imaginative și sortilegiilor expresiei), el despărțea reprezentările canonic-religioase de acelea proprii actului de creație literar-artistică (fără a respinge *de plano*, bineînțeles, materialul de imagini și de semnificații care, datorită aceluiași sincretism de obârșie, a putut fi subsumat prin timpuri textelor religioase, monumentelor artistice aferente, ceremonialurilor etc.). În al doilea rând, Eminescu e printre acei poeți moderni care vădesc o mai aprigă voință de a umple „golurile“ ivite prin sincronizarea metodică, tinzând spre exhaustiv, cu achiziții ale filosofiei și ale științelor din vremea sa pe care le intuia ca nereprezentând înlocuirea vechilor „canoane“ cu altele noi, mai rafinate, cu „ideologiile“. În sfârșit, chibzuind să pună ceva mai bun în locul celor ce abolea, mai pe măsura erei noi din istoria umanității pe care printre primii poeți moderni a presimțit-o, Eminescu nu înțelegea să substituie sincretismului de odinioară în creația literar-artistică un neosincretism. Se ferea să transforme poezia într-o „ancilla“ a filosofiei (cum s-a întâmplat, în proporții și cu urmări variabile, de pe la Lucrețiu, cel din *De rerum natura*, și până la fada „Gedankenlirik“ germană), sau într-o excursie subsidiară unor descoperiri științifice oricât de spectaculoase etc. Înțelegea numai să folosească noile lumini ale cunoașterii ori sugestiile în privința sporului de expresivitate spre a-i asigura creației literar-artistice un statut mai puțin fluctuant și impur decât în vremurile

dinainte, o capacitate considerabil sporită de a se orienta printre avatarurile particularului, ale contingentului, spre acele zone, aspecte, procese care-s „hieroglifa" cea mai bogată în semnificații a universalului, a permanentului.

Poetul nu „tindea" să creeze „un univers în semicerc, [...] având ca orizonturi nașterea și moartea lumii", pentru simplul motiv că, înlăturând din fundament reprezentările antropomorfice, „moartea" nu avea pentru el vreun sens obiectiv *absolut*, după cum nici „viața" nu putea să aibă vreun asemenea înțeles. „Viața-i cuibul morții — moartea e sămânța vieții noua", am constatat că zicea Eminescu pe la optsprezece ani. Cu aceeași accepție, într-o formulare nu diferită de a celor mai lucizi și mai exigenți savanți ai timpurilor moderne, Eminescu zicea pe la douăzeci și doi — douăzeci și trei de ani că „Moartea-i laboratorul unei vieți eterne". Încât, dacă unii interpreți au făcut mare caz de versul final din *Împărat și proletar* (1874), „Că vis al morții eterne e viața lumii-ntregi" și de altele, similare, din *Memento mori*, *Scrisoarea I* etc., e bine să li se atragă atenția asupra reversului întregitor din *Cu mine zilele-ți adaogi...* (1883): „Chiar moartea însăși e-o părere / Și un visternic de vieții". Pe la treizeci — treizeci și unu de ani, călcând pe urmele unor ctitori ai revoluției tehnico-științifice ca Mayer sau Clausius, Eminescu pătrunsese pe niște tărâmuri — ale fizicii, ale chimiei — unde conceptele de „viață" și de „moarte" dobândeau semnificații și determinări de natură să le modifice simțitor pe cele conferite îndelungă vreme de simțul comun. În *M-sul 2270*, la fila 140, poetul își nota o asemenea reflecție iscată de teoria metamorfozelor energetice a lui Clausius: „Din corelațiunea acestor mișcări [„progresivă, rotatorie și de mișcare a părților constitutive dinlăuntrul moleculului" — *n.n.*] se nasc diverse grade și diverse direcții de forțe, a căror încrucișare e viața". Unde-s, aici „orizonturile" prin care G. Călinescu făcea din opera eminesciană un „univers" hotărnicit de „semicercul" dintre „viață" și „moarte", considerate în vechea accepție? Iar la fila 147, contrazicând *avant la lettre* opinia despre „universul poetic" în „semicerc", Eminescu conchidea printr-o supremă generalizare de intuiție — s-ar zice — *pre-einsteiniană* asupra „curbei în infinit a universului". Magnifică intuiție! Iar temeiul ei ni-l dezvăluie întrucâtva Slavici: „Cât pentru lectură, el [Eminescu — n.n] nu cetea în înțelesul obicinuit al cuvântului, pentru ca să-i treacă timpul ci studia spre a se dumiri. Nu e ramură de știință pentru care el n-avea, cum zicea, o «particulară slăbiciune» și, când se-nfigea o dată în vreo chestiune, cetea un întreg șir de cărți privitoare la ea [...] Între altele, încă fiind la Viena, Nicolae Teclu îl îndrumase spre chimie, iar la lecțiunile de anatomie ale lui Hirtl și la cele de fiziologie ale lui Brücke prinsese slăbiciune pentru fiziologie. Trecerea la zoologie și la botanică era firească, iar aceste nu putea să le-nțeleagă fără de fizică și astfel a ajuns în cele din urmă la astronomie. Ideea lui de predilecțiune era că tot ceea ce are viață e insolațiune [rezultatul multiplelor influențe benefice ale soarelui — *n.n.*], ceea ce l-a dus în cele din urmă la convingerea că fără de matematică diferențială nu suntem în stare să pătrundem adevărata fire a lucrurilor"[1].

[1] I. Slavici, *Amintiri*, București, E.P.L., 1967, p. 118 — 119

Și din mărturia lui Slavici rezultă ca pentru Eminescu noțiunea de „viață“ avea un înțeles incomparabil mai larg decât pentru cei străini de progresul global al științelor; iar așa fiind, conceptul de „moarte“ își estompa multe din notele constitutive ale reprezentării pur empirice, spăimos-antropomorfice. Pentru Eminescu, noțiunile de „viață“ și de „moarte“ erau subsumate conceptului infinit mai cuprinzător de „existență“, „dăinuire“ în tot alte forme a ceea ce *este* și *nu poate dispărea fără de urmă*, de „ființare“ *(=Das Sein)*. În al doilea rând, spre deosebire de ceea ce s-a tot spus, creația eminesciană întreagă e mai căptușită de observații aparținând științei, observației exacte, decât s-a bănuit; filosofiile mai vechi și mai noi, mitologiile erau luate în considerare de poetul nostru cel mai de seamă numai întrucât descoperea în ele acele „semințe de lumină“ printre atâtea „lucruri absurde“ de care vorbea în *Archaeus*. Încât, după toate cele dinainte, se înțelege poate mai bine că Eminescu tindea să creeze — și a creat — un univers artistic în „omologie“ antinomic-complementară cu universul de aievea, nu altminteri. De ce în astfel de omologie? Fiindcă pentru cel atât de pătruns de adevărul că „antitezele sunt viața“ era un lucru de ordinul evidențelor simple că orice înfăptuire omenească menită a reprezenta un „summum“ de *viață* se ivește *în prelungirea naturii*. Și nu drept un oarecare „duplicat“ inutil, entropic, ci conținând în sine tendința irepresibilă *de a corecta* — fie și în linie asimptotică — *anomaliile* din toate câte există. Natura are tendința de *a face*, dar și *a desface*, a-și nimici plăsmuirile, asemeni miticului Cronos; omul s-a „umanizat“ și se „umanizează“ neîntrerupt numai în virtutea pornirilor sale înnăscute de *a face*, iar la nevoie de *a reface* la infinit — ca fabulosul Sisif — ceea ce natura tinde să destrame fără necesitate. Prin aceasta, cum zicea Eminescu în poemul postum *Demonism* (1872), „Este un ce măreț în firea noastră“. Fie și de o măreție tragică. Iar opoziția cu cele mai mari potențe și implicații în univers e, până la eventuala probă contrarie, cea dintre *existența umană* și *existența îndeobște* („Das Sein“), — simbolul în cele mai multe feluri vorbitor fiind *creația artistică*, această lamură a capacității omului de a fi singura ființă „imaginantă“ atestabilă în deplinătatea constructivă a termenului. Proba cea mai simplă că e așa? Viteza luminii încă nu se știe să fi fost depășită de ceva, în ordinea practică a lucrurilor; însă de închipuire, iar mai pe urmă de gândirea științifică a fost întrecută între răstimpurile când calul năzdrăvan al poveștilor era îndemnat să zboare „ca gândul“ și acelea în care Eminescu a scris (cu mai multă expresivitate decât Keller) *La steaua*. Iată de ce constatarea că nimic din ceea ce „i-a dat prin gând“ omului nu a sfârșit, mai devreme sau mai târziu, decât prin a fi și realizat, dă „neamului celui neîmblânzit“ (Eschil) al semenilor noștri din toate vremurile un simț de demnitate specifică fără termen de comparație. Și de natură a se opune oricăror vicisitudini. De aceea, nu în accepție schopenhaueriană, cum s-ar fi putut crede, ci în sensul condiției existențiale specifice evidențiate prin cele dinainte, Eminescu își nota pe la începutul epocii de studii universitare berlineze asemenea reflecții: „Astfel noi nu știm într-adevăr nimic pozitiv, ci numai

negativ... Nu simțim ceea ce-i materie, putere, natura pozitiv — ci numai întrucât simțurile noastre reagează asupra lor [...] Viața noastră însăși, corpul nostru nu este decât un complex de puteri de reacție contra tuturor puterilor naturei, și rezultatul acesteia e simțirea. Adevărul este negativ. Reacțiunea este singurul control al realității, fără simțirea ei n-am fi niciodată-n stare de a distinge viziunea de realitate (*Ms. 2286*, f. 54 v.).

Cu puțină băgare de seamă, distingem cum raporturile dintre *existența specific omenească* și *existența îndeobște* („Das Sein"), antinomice în felul pe care mereu l-am subliniat, îl determină pe Eminescu să răstoarne sensul curent al unor determinativi de mare răspândere, ca „pozitiv" ori „negativ". Prin aceea că oamenii nu știu „nimic pozitiv, ci numai negativ" Eminescu vrea să spună că prea adeseori „pozitivitatea" (= *evidența*) legilor naturii se dovedește indiferentă sau de-a dreptul ostilă modului de viețuire și aspirațiilor prielnice naturii umane, determinând-o să „reacționeze" contra „tuturor puterilor" existenței transumane. „Adevărul e negativ", subînțelege Eminescu fără vreo pornire de a crea paradoxe, în sensul că oamenii se văd prea adeseori nevoiți să „nege" mental *evidențe* ca acelea pe care le reprezintă marile calamități naturale, în genere agresiunea neîntreruptă la care sunt supuși din afară — de la cea decurgând din infinitele consecințe ale legii gravitației până la cea determinată de agenții infinitezimali ai maladiilor de tot felul. Iată de ce „reacțiunea [împotrivirea — *n.n.*] este singurul control [specific uman nu numai la nivelul somato-vegetativ, dar propriu întregului psihism — *n.n.*] al realității", iar „viața noastră însăși [...] nu este decât un complex de puteri de reacție contra tuturor puterilor naturei, și rezultatul acesteia e simțirea". Marile descoperiri științifice recente, a căror convergență devine din ce în ce mai vizibilă, nu ne povățuiesc altfel. Așa, devin inteligibile în chip nebănuit înainte și își trimit răsfrângerile asupra operei întregi anumite deslușiri din scrieri fundamentale ce ar putea fi crezute pur rod al fanteziei poetice. Spre exemplu, în versiunea fundamentală a dramei *Decebal*, cea de prin 1871—1872, fiica marelui rege dac, numită de Eminescu „Dochia", exclamă la un moment dat, parcă în contrasens cu ceea ce știm despre opiniile poetului privind respectarea „măsurii lucrurilor': „Totul e mărginit — durerea nu" (*Ms. 2254*, f. 160 r.). *Nemărginirea* din macrocosm să-i fi apărut lui Eminescu drept ceva „mărginit" în chip *total?* Firește, în sensul că e alcătuită din roiuri de procese și fenomene ce se reeditează în același fel, potrivit „marginilor" în care le țin legile lor intrinseci de apariție și dispariție. „Conștientizarea" acestui spectacol pe cât de măreț, pe atât de dramatic, iscă prin reacție „durerea" omenească (nu neapărat biologică, ci psihică): „răsfrângere" a lui în progresie geometrică și cu avataruri de nuanțe niciodată previzibile, scăpând „marginilor" reductibile fie și la un „n" număr de *legi*.

Durerea e ca „urzeala" unei țesături, în raport cu care celelalte afecte sunt asemeni bătăturii vizând înfiriparea unor modele de forme și colorit variabil. În acest înțeles, va fi având dreptate un Stéphane Lupasco să spună că „non-contradicția pare astfel inamicul afectivității" *(Du rêve, de la mathématique et de*

la mort, p. 222). Numai că și Eminescu am văzut că gândea astfel. Fiind „simțirea", cu fundalul ei dolorific, „rezultatul" întregului „complex de puteri de reacție" umană „contra tuturor puterilor naturei", cum nu am admite că scapă oricăror margini? În felul acesta, și versul aparent enigmatic din *Memento mori* „Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire" — devine de o intengibilitate tulburătoare.

*

După asemenea preambul cu semnificație în egală măsură gnoseologică și metodologică, se va înțelege poate de la sine inanitatea separării absolutizatoare a operei lui Eminescu într-o zonă „antumă" și una „postumă". Sau, procedura de același fel ce distinge tranșant între „poezia", „proza literară", „dramaturgia", „proza publicistică" („politică", îi mai zic unii). De asemeni, precaritatea „periodizărilor" etanșe, sau cea a împărțirilor categorice între o lirică eminesciană „erotico-naturistă", de inspirație „social-istorică", „mitologică, „filosofică", înseriind preocupări de „ars poetica" ori „motive" așa-zicând tipic romantice etc. Exceptând foarte relativa lor utilitate în ordinea clasificărilor elementare sau a unor finalități didactice, asemenea compartimentări rigide și perpetuând o vetustă tradiție amintesc obiecția maioresciană adusă comentatorilor-compilatori, „a căror părere [...] nu proba niciodată nimic, fiindcă era scoasă din legătură și se aplica la împrejurări nepotrivite" *(Oratori, retori și limbuți)*. Eminescu însuși, se știe, protestând împotriva celor cărora operele lui Shakespeare li se par „așa de rupte, așa de fără legătură între sine", propunea o viziune „structurală" dintotdeauna impusă de natura lucrurilor în certe cazuri, când sublinia că „unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism și de profunditate care domnește în toate creațiunile acestui geniu puternic" *(Repertoriul nostru teatral)*.

Într-adevăr, ce separări de zone, de tărâmuri, să efectuezi cu rost în opera lui Eminescu, unde, ca la Shakespeare, ca la Bach, dincolo de părelnicele „rupturi" sau „repetiții", dăm de același nețărmurit ocean călător, scânteindu-și după o ritmică niciodată previzibilă tot alte priveliști încărcate de sens și frumusețe?! Făcând abstracție, dar și aici mai arareori, de „experimente" aparținând „laboratorului" său artistic și asupra cărora Eminescu n-a stăruit fiindcă scurtimea vieții l-a împiedicat, — să vedem dacă și întrucât s-ar justifica „parcelarea" hermeneutică în cazul operei eminesciene. Iată, cu titlu de exemplu, mult discutatul caz al despărțirii „antumelor" de „postume". Cu reticențe nu mergând până la absolutizarea lucrurilor, dar făcându-se totuși simțite, încă Maiorescu sugera necesitatea unei asemenea separații, atunci când, luându-se după criteriile perfecțiunii strict formale sau ale consecvenței cu o presupusă „filosofie" eminesciană *sistematică*, alcătuia în felul cunoscut succesivele ediții de versuri ale poetului. Din *Luceafărul*, criticul-editor înlătura strofele bănuite a constitui o erezie în raport cu teoria schopenhaueriană privind natura strict „contemplativă" a geniului, neobservând că în atâtea scrieri publicate de Eminescu în *Convorbiri literare* (în *Sărmanul Dionis*, de pildă, în *Înger și demon*, *Împărat și proletar* ș.a.) criteriul „genialității" era structura larg exponențială,

responsabilă în grad înalt, activă în aceeași măsură prin orice manifestare a ei. Dealtminteri, numai printr-un sofism putea și Schopenhauer să conchidă ca starea de „contemplație“ e una pasivă, nepractică, admițând mai pe urmă că geniul are acces la lumea „ideilor“, a *cunoașterii* prin urmare, adică la un gen de „activitate“ care aparține în chip specific tot „practicii“ umane.

Din manuscrisele eminesciene, Maiorescu alegea pentru ediția sa din 1883 celebra *Odă (în metru antic)*, ignorând că în versiunile liminare ea fusese celebrația unui geniu prin excelență „activ“ ca Napoleon. Ca atare, nu-și da seama că varianta pe care o publicase reprezenta o ipostază aparte a genialității, cu adânci rădăcini mitice, cea *titaniană*, căreia atâția mari romantici — și Eminescu îndeosebi — i-au acordat un viu și constant interes. De fapt, *Oda (în metru antic)* arată exemplar că pentru romanticii de anvergură ipostaza titaniană reprezintă etapa „dionisiacă“, starea de „hybris“, inevitabil pregătitoare stării de „catharsis“, etapei „apolinice“ a *genialității*. (Faptul a rămas neobservat de Václav Czerny, autorul unui foarte cunoscut pe vremuri studiu despre titanismul romanticilor apuseni, precum și de către D. Popovici, în capitolul *Poezia titaniană* din cursul său despre *Poezia lui Eminescu*). Pe lângă atâtea alte poeme pe care Eminescu nu apucase — sau nu socotise că e vremea — să le publice, până la 1883, dar pe care Maiorescu le alege cu incontestabil gust și le include în edițiile sale de *Poezii* eminesciene *(Iubind în taină..., Trecut-au anii..., Veneția, Peste vârfuri, Din valurile vremii..., Ce te legeni..., Mai am un singur dor* ș.a.*)*, figurează și cunoscuta versiune a *Glossei* invocată mai pe urmă de mulți drept argument peremptoriu pentru așa-numita „ataraxie“ eminesciană. Însă, și de astă dată, Maiorescu ignorase — ori lăsase la o parte cu bună știință — o versiune ulterioară, aceea din *M-sul 2261*, unde aparenta atitudine ataractică din varianta pentru care optase criticul e desmințită în chip manifest. Versiunea aceasta exprimă mai din plin viziunea despre lume specific eminesciană, îndeosebi *axul* acesteia potrivit căruia „antitezele sunt viața“ (cu diferitele reformulări pe care le-am semnalat înainte):

„Vreme trece, vreme vine
Orișicum ai potrivi-o;
După rău așteaptă bine,
După noapte zori de ziuă.

[.....]

Timpul care bate-n stele
Bate pulsul și în tine;
Îți dă bune, îți dă rele,
După rău așteaptă bine.

[.....]

În zadar și timpi și stele
Ne-ar părea lunecătoare;

Sunt ca frunze toate cele
Din copacul ce nu moare".

„Copacul" fără de moarte al *onticului* presupune pentru Eminescu un „arbore al cunoașterii umane" pe care opera lui întreagă — „antumă" și „postumă" — îl figurează până în ultimele-i ramificații; însă reticențele maioresciene privind perfecțiunea formală și conformitatea cu filosofia schopenhaueriană nu puteau să-l înfățișeze cititorilor decât în chip cu totul fragmentar. Iată cum, încă prin Maiorescu, dihotomia *antume-postume* începe să devină o „problemă", numai că una falsă, păgubitoare pentru mai buna cunoaștere a operei eminesciene, prin selectarea implicând arbitrarietate a numai anumitor *părți* dintr-un *întreg* de nedesfăcut.

Acordând o marcată preferință „antumelor" (cele publicate în *Convorbiri literare* și în *Familia* de pe la 1883—1884, nu și celor din *Familia* de pe la 1866—1869), Maiorescu dovedea totuși meritul de a fi deschis cititorilor fie și numai o portiță spre cunoașterea scrierilor eminesciene rămase în manuscrise. Dragomirescu și unii dintre elevii săi, G. Ibrăileanu, alții au iscat prin excesivă reacție calofilă o „postumofobie" ce s-a prelungit până în vremea lui G. Călinescu ori Perpessicius. Cum însă orice reacție ce nu implică restabilirea justelor proporții iscă riposte de același fel, se cuvine să stăruim o clipă asupra a ceea ce la Perpessicius, îndeosebi la G. Călinescu, era o „postumofobie" abia înclinând — prudentă — „recea cumpăn-a gândirii" ce nu tulbură proporțiile, însă care la unii succesori călinescieni întru eminescianism devine o nemăsurată „postumolatrie". La Maiorescu, la Ibrăileanu, la Mihail Dragomirescu, la Eugen Lovinescu, reticențele ori postumofobia declarată se manifestau în numele a ceea ce s-a considerat *clasicitatea* poetului (în înțelesul de obârșie al termenului, — „classicus"), având drept puncte de sprijin criteriile restrângătoare ale desăvârșirii „formei" externe, însă încercând să se întemeieze în subsidiar pe diferite motivații paraestetice, între care mai cu seamă pe acela al *coerenței filosofice* ori mai larg *ideologice* atribuite *din afară* scrisului eminescian. La G. Călinescu, aceleași criterii estetice și extraestetice țintesc spre acordarea de sporit sens valoric unora dintre „postume' în dauna anumitor „antume". Iată ce aflăm în versiunea din 1934—1936 a ciclului monografic *Opera lui Mihai Eminescu:* „Se poate observa de altminteri că Eminescu al *Scrisorilor* n-a dat decât imitațiuni plate și didactice [...] Distincția între artă și poezie se face acum din ce în ce mai necesară și ni se pare ca de acum încolo criticul e îndreptățit să așeze unele compuneri de maturitate mai mult în sfera artei și mai puțin în aceea a poeziei"[1]. Crociana distincție între „artă" și „poezie" devine așadar pentru G. Călinescu *lege* despărțitoare de planuri, „arta" fiind confundată cu *artificialitatea*, în vreme ce „poezia" ar presupune o „frăgezime" aproape larvară, abia ieșită din starea amniotică a inspirației, cu „urmări rodnice" pentru un „Eminescu creator de idei poetice"[2]. Aceasta, în vreme ce poetul —

---

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. V, 1936, p. 144, 145
[2] *Ibidem*, p. 145

asemeni oricărui mare romantic — visa *sinteza genurilor*, distanțarea, în folosul densității mesajului și al expresivității, de „frumos"-orânduita separație clasicizantă în „genuri" și „specii" de o *puritate* fără cusur. Paradoxul e că unui ochi mai nesubjugat modelor nu *Scrisorile* îi apar ca o cădere în proza jurnalieră versificată, ci întreaga operă gazetărească eminesciană i se înfățișează ca o ridicare în zona marii poezii, o stare de elevată veghe la „roata istoriei" ca aceea din *Memento mori*. Însă nu așa se întâmplă când se izolează vreo compunere eminesciană de integralitatea operei. Totuși, oricât ar merge preferințele spontane ale lui G. Călinescu spre substanța considerată mai genuină și tehnica mai slobodă din „postume", balanța aprecierilor sale nu înclină în această direcție până sub nivelul de unde n-ar mai fi cu putință distingerea a ceea ce poate constitui valoarea artistică diferențiată în „antume". Cu agerul său gust, criticul admite că — deși în *Scrisoarea I* e o aglomerare de „noțiuni foarte filosofice" — „Eminescu le formulează mitic", iar prin aceasta, prin așezarea „abstracțiilor în funcții de concrete", el „nu e mai puțin poet decât Dante".

În evoluția procesului de creație al lui Eminescu, I. Negoițescu crede a vedea cum „mìtosul...cade la fund, peste el curg ape limpezi și travaliul formal, poetizarea, încărcarea cu substanță a imaginilor seamănă cu un joc ce se substituie, ce distrage de la sterilizarea și delirizarea din adâncime"[1].

Însă, căzând „la fund" ceea ce Negoițescu numește „mìtosul", ar rezulta din astă operație nu o „delirizare", ci un apreciabil spor de lirism; adică exact ceea ce înțelegea G. Călinescu prin „mitul obscur care înșeală", drept „metodă" definitorie pentru capacitatea lui Eminescu de a-i oferi cititorului în acest chip prilejul să stabilească „noi asociațiuni latente", sporindu-i amețitor voluptatea lecturii. Mare poezie creează Eminescu numai atunci când menține „mìtosul" la suprafața compunerilor sale, adică — așa-zicând — în văzul tuturor? Un poem ca *Demonism*, dintre postumele anului 1872, unde ni se înfățișează geneza Terrei din cadavrul anticei ființe titaniene, Gea, apare oricărui cititor avizat de poezie din vremurile noastre numai ca un exercițiu ingenios, în comparație cu absconsul mit al cunoașterii din *Luceafărul*. În vremea când a fost creată *Titanomahia*, acest mit și altele înrudite erau la locul și cu rostul lor. Preferăm, de aceea, să-l cunoaștem ca atare, fără vreo parabolizare modernă, oricât de iscusită. În privința utilizării miturilor din timpuri de mult revolute, drumul poeziei moderne, realul ei progres, rezultă din sintetizarea lor de pe o bază nouă. Așa a procedat Eminescu în marele poem postum *Memento mori*, unde a mers până la rădăcina comună a mitului prometeic și a mitului sisific. Dar tot astfel a conceput antumul *Luceafărul*, descoperind rădăcini comune, înrudiri neașteptate între mitul lui Hyperion, platonicienele mituri al „cavernei", al Diotimei, miturile autohtone ale încercărilor de apropiere dintre ființele nemuritoare și cele muritoare, miturile vechilor inzi privitoare la raporturile dintre „Brâhman" și „Âtman", precum și atâtea altele.

Încât, chiar de am admite cu I. Negoițescu că „profunzimea în poezie nu înseamnă filosofie idealistă, nici sentimentul zădărniciei istoriei și al superficialității

[1] I. Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, 1968, p. 37

dureroase a iubirii [...] — ci atingerea esențelor metaforice și închegarea mìtosului"[1], nu am putea conchide cu el că — din asemenea perspectivă a receptării tărâmurile antumelor și postumelor „se distanțează [...] în așa măsură unul de celălalt, încât descoperă o ruptură în chiar structura personalității poetice eminesciene" și că „distanțarea crează două insule cu sori și lune proprii"[2]. Ce semnifică aserțiunea că „profunzimea în poezie nu înseamnă filosofare idealistă"? E cumva Dante lipsit de „profunzime", în *Divina Comedie*, numai fiindcă substratul „filosofic" din această magnifică operă e unul teologal, „idealist"? La *atâta* se reduce asemenea scriere capitală? Pe de altă parte, așa cum arătam în paginile consacrate viziunii eminesciene despre lume, aceasta nu are nimic comun cu „filosofarea idealistă", ci se sprijină pe pozitivitatea observației spontan-lucide ori deliberat-științifice în infinit mai mare măsură decât se bănuiește.

După ce, inițial, criticul vorbise de „autonomiile depline și care nu-și comunică", apropierea de concretul operei eminesciene îl obligă să devină mai circumspect și să spună că numai „în general" zona „neptunică" e de atribuit *antumelor*, după cum tot numai în „general" tărâmul „plutonic" corespunde nu doar *postumelor* considerate în sens strict, ci „laboratorului". Dacă asemenea delimitări se pot efectua numai *în general*, rezultă că mai rămân destule locuri (mai *particulare*) pentru incidența dintre „antumele" și „postumele" eminesciene. Mai mult: dacă zona „plutonică" este cea care „corespunde în general laboratorului", atunci „autonomiile depline" sar în țăndări; „laboratorul" — cum a arătat Perpessicius, prin maiestuoasa-i ediție — cuprinde nu doar poemele părăsite de Eminescu (după cum opinează criticul) „ce trebuiau să înalțe coloanele operei sale: *Mureșanu, Demonism, Miradoniz, Memento mori, Povestea magului călător în stele, Diamantul Nordului, Gemenii...*" ci și numeroase versiuni ale „antumelor" eminesciene.

Să mai amintim câteva distingeri *postumofile* ale criticului: „poemul eminescian urmează direcția mai generală a «conceptualizării» și deci a «depoetizării»[3]; *Luceafărul* „e țesut în pânzăria de cristal a poemului, care tânjind spre puritate și perfecțiune formală se descarcă chiar de substanța magică. Era drumul lui Eminescu: de la mìtos la magie și de la magie la virtuozitate, adică de la mitosul neantului la neantul verbal"[4]. Prin urmare, Eminescu a izbutit să ajungă prin *Luceafărul* la treapta „neantului verbal"!

Ce învățăminte s-ar putea reține din cele de mai sus pentru mersul viitor al cercetărilor? A respinge *de plano* „postumele" eminesciene, cum s-a mai făcut o vreme, e o zădărnicie „hermeneutică", deoarece orice încercare de artă e un unicat ce nu comportă criterii extrinseci de apreciere. A respinge „antumele" lui Eminescu în numele „mìtos"-ului genuin, cum se încearcă de la un timp, e de nesusținut din

---

[1] I. Negoițescu, *op. cit.*, p. 18
[2] *Ibidem*, p. 18, 19
[3] I. Negoițescu, *op. cit.*, p. 37
[4] *Ibidem*, p. 217 — 218

pricina absenței obiective a acelorași criterii-etalon de valorizare. „Dorul imensităților elementare, vârsta de aur, inconștientul beat de voluptate al somnului“ — cum zice I. Negoițescu — sunt de aflat numai în „postume“, în vreme ce „antumele“ vizează „straturile mai tangibile ale spiritului“, poezia formelor legale ale naturii? Să vedem întrucât poate fi așa. Imaginea de tărâm cu astre singular distribuite deasupra unei priveliști „singular mirifice“ o descoperim și în „postume“ ca *Memento mori* (episodul dacic), în *Miradoniz*, *Dacă treci râul Selenei* ș.a., dar, cu egală strălucire și în nuvela antumă *Sărmanul Dionis*. În *Cezara*, vârsta „adamică“, somnolaritatea și celelalte le reeditează pustnicul Euthanasius, iarăși cu o expresivitate neîntrecută de aceea din „postume“. Dar poate, atunci, că „direcția mai generală a conceptualizării“ și deci a depoetizării e urmată, cum susține același critic, doar în *Scrisoarea I* (G. Călinescu găsea că aici „conceptualizarea“ nu duce la „depoetizare“), sau în *Scrisoarea III?* O regăsim și în „plutonicul“ poem postum *Memento mori* survenind adeseori; spre exemplu, în partea dinspre final:

„Ș-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire,
Din mărire la cădere, din cădere la mărire,
Astfel vezi roata istoriei întorcând spițele ei“.

Încât, din acest punct de vedere, „mărirea“ și „căderea“ evocată în cele două părți ale *Scrisorii III*, în gazetăria eminesciană dintre 1876 și 1883, sunt în perfectă continuitate cu „ideile“ despre istorie cuprinse în marele poem postum de la 1872.

În fine, spre a încheia, să relevăm că versul postum (din cea mai veche schiță autonomă a *Scrisorii I*):

„De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și“

(*Ms. 2306*, f. 67)

nu e nicidecum „un fel de fenomen originar al poeziei lui Eminescu, germenul proiecțiilor de mai târziu“ vizând „plânsul intern al cosmosului“, cum crede I. Negoițescu. Ar putea asemenea vers, ivit în „laboratorul“ eminescian abia pe la 1877, să stea la originea unor poeme postume ca *Memento mori*, *Demonism*, *Miradoniz*, *Povestea magului călător în stele*, datând toate din 1871—1873? Iar de am admite că versul respectiv, ivit cu patru—șapte ani mai târziu, e „Urphänomenon“-ul poeziei eminesciene, după ce fel de logică să cântărim afirmația hermeneutului cum că evoluția liricii lui Eminescu „urmează direcția mai generală a conceptualizării și deci a depoetizării“? Lucrurile se lămuresc în chip cât se poate de simplu, dacă renunțăm la deprinderea izolării din context. Versul „De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și“ are varianta „De plânge Universul, doar el aude plânsu-și“. E în aceasta, întâi, o dovadă că pentru Eminescu vocabula „Demiurgos“ și cea de „Univers“ sunt denumiri deosebite ale *onticului* celui mare și ale ideii de *necesitate universală*. Încât, dacă în „demiurgicitatea sa acționând, am văzut, potrivit atotcuprinzătoarei legi după care „antitezele sunt viața“ (= „Das Sein“), coliziunea aceasta fără început și fără de sfârșit e cea care poate fi concepută ca o „plângere“

imanentă, dar numai întru cât n-a ajuns încă în raza de cuprindere a „trestiei gânditoare“. Pe măsură ce intră în percepția acesteia, „plânsul“ Universului trece asupra ei. Iată-i reprezentarea grandioasă, reprezentare atribuită Dochiei, strania eroină vizionară din drama *Decebal* (1871—1873):

„Totul e mărginit — durerea nu.

[.....]

Ah, cum nu suntem pe atunci pe când
Nici ființă nu era — nici neființă.

[.....]

Dar vai un sâmbure din acest caos
Mișcându-se rebel — a nimicit
Eterna pace și de-atunci durere,
Numai durere este-n astă lume.

[.....]

Ah! el și-a dat foc sie însuși crudul
Și arderea eternă suntem noi“

(*Ms. 2254*, f. 160 r., 159 r.)

E aici de voim să apelăm numaidecât la asemenea reducții, nu „germenul“ unic, ci doar unul dintre „germenii“ și ai liricii, și — s-a văzut — ai dramaturgiei eminesciene, care, ea, îndeplinește în multe chipuri funcția de „fenomen originar“ al creației eminesciene întregi. De la plânsul etern al Universului-Demiurg, iscat dar și hotărnicit de legile-i imanent-contradictorii („Totul e mărginit“) la revelarea faptului că „durerea“ omenească singură „nu“ e mărginită (de vreme ce Universul-Demiurg „și-a dat foc sie însuși, crudul, /Și arderea eternă suntem noi“ oamenii, ființele ce-i conștientizăm devenirea contradictorie), — iată reala „direcție mai generală“ a complexificării și prin urmare, a potențării neîntrerupte a magnificului *mit al cunoașterii* în creația eminesciană, în acest „Carmen Saeculare“ având drept chintesență și supremă emblemă *Luceafărul*. Însă pentru a surprinde acest proces (nu de *involuție*, ci de *evoluție* până la capăt suitoare) trebuie să avem în vedere nu doar poezia, ci creația eminesciană în integralitatea ei. Așa se va clarifica din ce în ce mai bine falsa problemă a raportului dintre „antume“ și „postume“.

O similară luciditate antididactică, părăsirea deprinderilor de inginer hotarnic, sunt de așteptat și în legătură cu atâtea alte împărțiri arbitrare, oricare ar fi trecerea de care se mai bucură. Aminteam mai înainte de „tematofilia“ potrivit căreia în lirica eminesciană se fac distingeri apăsate între ceea ce se crede a putea fi numită legătura indisolubilă, invariabilă dintre „dragoste“ și „natură“, deosebită totuși de „poezia revoltei sociale“, de cea „filosofică“ etc., etc. Artificialitatea unor asemenea

clasificări apare cu totul evidentă, de ne gândim numai la poezii erotice ca postuma *Dormi!* de la 1876, ori la sonetul antum *Afară-i toamnă...* din 1879, unde, după cum arată chiar versul liminar al poemului al doilea, există un „afară" și un „înăuntru" cu funcții lirice al căror înțeles scapă multora. Iată o *invariantă* a liricii eminesciene, iar motivările complexe ale acestei stări de lucruri trebuie căutate dincolo de herborizările tematice superficiale. După cum nici funcția „interiorului" nu poate avea un statut neschimbător, de tipul celui din *Noaptea, Singurătate, Afara-i toamnă...*, — pe dată ce încetează a fi locul unei extatice solitudini „în doi" și devine un loc trivial-promiscuu, prin invaziunea bipedelor ce vor o anume „instituționalizare", tocmită, a dragostei:

„... sare ivărul la ușă,
E-un congres de rubedenii, vre un unchi, vre o mătușă.
Iute capul într-o parte și te uiți în jos smerit...
Oare nu-i în lumea asta vrun ungher pentru iubit?
Și ca mumii egiptene stau cu toții-n scaun țepeni,
Tu cu mâinile-ncleștate mai cu degetele depeni,
Mai sucești vre o țigară, numeri fire de musteți
Și-n probleme culinare te încerci a fi isteț".

(Scrisoarea IV)

În raport cu asemenea „proză amară", natura își dobândește funcția de ambianță privilegiată a dragostei, fie aceasta — prin amplificarea antitezei determinată de paroxismul indignării — și o natură imaginară: „castel singuratic", „lac" feeric, „luntre", „lună", „stele proroace"; toate de la „o mie patru sute". Fiind asemenea mutații determinate de „mizeria" unui cod de comportament alienant, nu înseamnă că *reflexivitatea* mânioasă, *revolta* împotriva unei societăți ce mutilează partea cea mai nesofisticată din sufletul omenesc coexistă, întrepătrunzându-se, în cadrul aceluiași *câmp* tematologic, pe care numai restrângeri didacte îl pun sub semnul unei exclusive „teme"? Iar dacă în *Scrisoarea IV*, prin definiție considerată a fi un *poem de dragoste*, dăm spre final de inimitabilele accente de regret vizând acel „*Carmen Saeculare* ce-l visai și eu odată", nu înseamnă ca în spațiul tematic al poemului e și o componentă distinctă de „ars poetica"? Încât, fără a mai spori prea mult exemplificările, concluzia ce se impune nu poate fi decât aceasta: la un creator atât de *complet* ca Eminescu, spectrul „tematic" nu poate fi și el decât *complet* în orice compunere, oricât de izolat considerată. În plină lumină, la nivelul *textual*, putem distinge un „accent tematic" dominant, cum este acela al indignării și al faptei justițiare de amplitudini titaniene din *Împărat și proletar*. Dar la nivelul *subtextual* și în largul *context* al unor proiecte sau compuneri de complexitatea „epopeii" în douăzeci de cânturi *Genaia*, a dramelor *Mira* și *Decebal*, a gigantescului poem postum *Memento mori*, a unor articole spumegând de clocot revendicativ precum *Repausul duminical*, *Bălcescu și urmașii lui*, *Dorobanții*, *Independența*, a unor poeme antume ca *Scrisoarea III*, ajunge simpla denominație de „poem al revoltei sociale" pentru înțelegerea mai adâncă a ceea ce semnifică *Împărat și*

proletar în astfel de ansamblu? Sinteza „genurilor" artei cuvântului (liric, epic, dramatic, poematico-jurnalier), a unor „specii" și „atitudini" proprii lirismului cum sunt: imprecația satirică; accentele de odă exultant-îndurerată cu care Eminescu evocă ridicarea și înfrângerea comunarzilor; străfulgerările vizionare din discursul proletarului; pastelul—„cadru" pentru dezabuzata meditație a cezarului detronat; distingerile cu foarte speciale implicații de artă poetică („Sfărâmați statuia goală a Venerei antice..."); spectacolul generic de „Theatrum mundi" și de apocalipsă, — toate acestea devin perceptibile în *Împărat și proletar* abia după ce punem în paranteză „tematologicile" semne de marcaj.

IV. STRUCTURILE OPEREI EMINESCIENE

Acumulând fără întrerupere, la un „pol" al ei, toate simțirile determinate de impactul cu realitatea („complexul de puteri de reacție contra [...] puterilor naturei" — am văzut că le numea poetul), opera eminesciană le trece printr-o febricitantă zonă intermediară a gândirii („căci o gândire este un act, un cutremur al nervilor"; „cu cât nervii se cutremură mai bine, mai liber, cu atâta cugetarea e mai clară" —zisese Eminescu în *Archaeus*), sfârșind prin a le călăuzi spre „polul" de o atât de uriașă cuprindere a „nemărginirilor" imaginativ-deziderative, specifice geniului speciei. Se întreba — și își răspundea — acest incomparabil „kavi" modern, în *Memento mori:* „Cine-a pus aste semințe, ce-arunc ramure de raze, / Într-a caosului câmpuri, printre veacuri numeroase, / Ramuri ce purced cu toate dintr-o inimă de om? / A pus gânduri uriașe într-o țeastă de furnică, / O voință-atât de mare-ntr-o putere-atât de mică, /Grămădind nemărginirea în sclipitu-unui atom". Iar în poemul postum *Aveam o muză* (1871), poetul exclama: „O, de-aș orbi, de-aș amuți odată / Că-n lume nu văd lumea căutată". Iată cum, scrutată din perspectiva modului ei de a se configura, opera lui Eminescu reprezintă una dintre cele mai *conștientizate* expresii literare moderne ale *polarizării* (complementare, desigur) dintre *antropologic* și *ontic*.

Că o asemenea înțelegere nu e rolul vreunei ipoteze, se putea deduce din exemplificările de până acum. Să le adăugăm și altele. Într-o însemnare de prin 1874, Eminescu schița prin termenii săi de până atunci traiectoria pe care am indicat-o: „Disprețuiesc profesorii de filosofie [...], care uită în genialitatea lor iluzorie că lumea trebuie simțită, iar nu cercetată [adică nu punând conceptele primite de-a gata de la alții înaintea trăirilor ce le-au putut condiționa — *n.n.*]. Mă opun ideii kantiene că prin simțuri nu poți cugeta nimic; dimpotrivă, ele stimulează gândirea filosofică". Însă că „prin simțuri" poate fi stimulată o „cugetare" încă neselectiv-pauperizantă, s-a văzut și din scrisoarea de la 1878 către Iacob Negruzzi,

unde Eminescu se definea drept un „scriitor de circumstanță" *(Gelegenheitsdichter)*. Tot astfel, din versiunea de pe la 1880 a *Scrisorii IV*, unde într-un vers mărturisea că: „Dintr-o zi culeg atâta, parcă-aș fi trăit o mie". Sau din îndemnul: „Ci trăiește, chinuiește / Și de toate pătimește", spre a auzi „cum iarba crește" (*În zadar în colbul școlii...*, 1880). Iată „polul" care fără abateri trimite spre „sensibilul" încă nedesfăcut din unitatea lui originală — spre „ontic", — în opera lui Eminescu. Însă că prin însăși natura lucrurilor un asemenea „pol" nu putea să nu-și aibă „contraponderea", perechea antinomic-complementară, și cum poate să se configureze aceasta în faptul de creație, o aflăm dintr-o scrisoare pe care Eminescu i-o trimisese lui Iacob Negruzzi, din Viena, la 17 iunie 1870: „Numai, drept vorbind, mama imaginelor — fantazia — mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, pe când reflecțiunea nu e decât scheletul, care-n opere de arte nici nu se vede; deși palidele figuri ale unor tragediani își arată mai mult oasele și dinții decât formele frumoase. La unii predomina una, la alții — alta; unirea amândorura e perfecțiunea, purtătorul ei — geniul"[1]. În lumina unor asemenea precizări, de a căror însemnătate covârșitoare nu știm să fi dat încă nimeni seama, se înțelege că „realul", „onticul" apropriat global „prin simțuri", nu constituie pentru oameni în genere și pentru creatorii de frumos îndeosebi decât un nelipsit, necesar *punct de plecare* al „complexului de puteri de reacție" uman „contra tuturor puterilor naturei". Cu aceasta, am ajuns la determinarea principalelor *componente* ale structurilor operei eminesciene. Dar nu numai ale ei, deoarece, examinându-le ceva mai atent, putem observa că reprezintă veritabile „invariante" ale operelor de artă plenitudinare de pretutindeni și dintotdeauna, instituindu-se într-o foarte instruitoare constelație a *structurilor artistice fundamentale*. Întrucât avem în vedere operele veritabile, de anvergură, dispunerea și funcția acestor invariante e de identificat într-o sinteză unică, niciodată ivită aidoma în contextul altor mari creații, călăuzită de o fenomenologie pururi imprevizibilă chiar pentru autorii înșiși. Nu e de prisos, prin urmare, a insista asupra acestei *fenomenologii* și a paradoxelor ei, neluate până acum în seamă cu tot dinadinsul.

„Invariantele" unei structuri artistice sunt în număr de trei, însă posibilitatea lor de a se configura plenitudinar diferă la infinit. Care-s acestea, Eminescu e cel ce — după știința noastră — a arătat primul, cu toată limpezimea, fără a fi ținut să stăruie în privința vreunei sistematizări a observațiilor sale, însă oferind sugestii suficiente și de neabătută coerență în atare sens. Prima invariantă la scara generic antropologică e, pentru Eminescu nivelul *sensibil* al existenței umane. Iar ca justificare a acestei primordiale „rădăcini", din care se nutrește „arborele" specific al „cunoașterii" umane, am văzut ce discriminări oferea poetul-cugetător. Fiind „simțirea" nu numai expresia cea mai nemijlocită a „vieții noastre însăși", dar, totodată, „un complex de puteri de reacție contra tuturor puterilor naturei", înseamnă că si „adevărul" specific omenesc, selectiv și mereu *în replică* față de

[1] M. Eminescu, *Opere*, XVI, 1989, p. 34

„adevărul“ fără astfel de particularități al „naturii“, e „negativ“ încă de la obârșia lui. „Negativ“ în sens *dialectic*, subînțelege constant formulatorul apoftegmei „antitezele sunt viața“, iar prin aceasta și de o *demiurgie* specifică. Fiindcă (ne amintim cum preciza în continuare Eminescu) *sensibilitatea* omenească e „singurul control al realității“ și fără ea „n-am fi niciodată-n stare de a distinge viziunea de realitate“. Nefiind cu putință distingerea „viziunii“ de „realitate“ fără „singurul control“ al ei, care e „simțirea“, înseamnă că în absența acesteia, însăși „viziunea“ omenească despre privelиștile lumii n-ar putea să se iște. Realitatea ar rămâne opacă, închisă în tenebrele probabilistice ale imensului ei sistem de autoreglaj cibernetic; *conștientizând-o*, prin însușirea de a zămisli „viziuni“ controlabile asupra ei, omul e singurul „demiurg“ al onticului — în înțelesul nefantezist al termenului: „Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire“ *(Memento mori)*! Iar așa fiind, se lămurește până la capăt și împotrivirea lui Eminescu față de „ideea kantiană că prin simțuri nu poți cugeta nimic“. În lumea obiectivă, necesitatea își croiește drumul printr-o infinitudine de întâmplări — și numai astfel universalul onticizat își află întruchipări *particulare* pe măsura lui; în lumea „viziunilor“ omenești, care încep a se configura începând de la „cugetarea“ reactivă față de realitatea brută, „prin simțuri“, *universalul* e unul „kalokagathic“, refuzându-și căile de a se întruchipa prin mezalianța cu întâmplările. Așa se clarifică până la capăt și cealaltă reflecție eminesciană, potrivit căreia „lumea trebuie simțită, iar nu cercetată“, de vreme ce în cercetarea abstractă nu este implicat întregul „complex de puteri de reacție“ specific umane „contra tuturor puterilor naturei“.

Iată relaționarea antinomic-fecundă dintre ontic și antropologic pe baza căreia Eminescu distingea un nivel sensibil ca „invariantă“ a existenței și tuturor înfăptuirilor umane, incluzându-le între acestea și pe cele aparținând tărâmului atât de specific al „*frumosului*“. Însă dacă sensibilitatea omenească globală reprezenta în viziunea eminesciană o formă de temelie, germinală, auroralã a cugetării, în poezie, în arte, — am văzut, — poetul distingea în amintita scrisoare din 1870 către Iacob Negruzzi încă două „invariante“. Una dintre acestea era „reflecțiunea“ menită anume adecvării „cu legile frumuseții“ și care — zicea poetul — „*nu e decât scheletul care-n opere de arte nici nu se vede*“. De ce — asemenea marcate distingeri când vine vorba de rolul „reflecțiunii“ în poezie, în celelalte arte? Fiindcă pentru Eminescu reflecția de tip artistic e structural deosebită de gândirea științifică, practică etc. Ea nu poate fi decât treapta firesc superioară a cugetării „prin simțuri“, fără a se rupe în vreun fel de marea putere de cuprindere a acestora și, ca atare, instituindu-se în pur principiu intern de organizare în „forme frumoase“ a sincretismului impresiv — bază a sinesteziilor înainte de simboliști — propriu oricărui creator astfel dotat încât într-o zi poate „culege“ (prin simțuri) atâta cât și alții *într-o mie*. De aceea se delimita tânărul Eminescu de „palidele figuri ale unor tragediani“ care „își arată mai mult oasele și dinții decât formele frumoase“. „Invarianta“ a treia, supremă formă integratoare a celorlalte nivele de gândire

artistică, era pentru Eminescu — s-a văzut — „mama imaginilor, fantazia“, considerată „o condițiune esențială a poeziei“ și, se subînțelege, a tuturor artelor. *Condițiune esențială* din care motive? Le putem deduce dintr-o însemnare privind semnificațiile absconse ale vechilor mituri și poziția veritabilului poet față de ele, Eminescu anticipând cu acest prilej crezul artistic al lui Blaga: „Adevărat cum că poezia nu are să descifreze ci, din contra, are să încifreze o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile — numai cum că aceste imagini trebuie să constituie haina unei idei, căci ele altfel sunt colori amestecate fără înțeles — astfel încât o umplutură ne[î]nțeleasă de colori nu poate fi un tablou, cum o grămadă de bucăți de marmură nu e o statuă. Ideea e sufletul, și acest suflet poartă în sine ca înnăscută deja cugetarea corpului său — (deși în lumea reală se-ntâmplă adesea să fie tocmai viceversa și ca exteriorul să poarte în sine ideea interiorului?)“ (cf. *Ms. 2257*, f. 61 v.). Osebit de subtilitatea ultimei idei, exprimată cu oarecare îndoială, dar confirmând și în felul acesta dialecticitatea pretutindeni inerentă gândirii eminesciene, extrem de prețioase — și neintegrate până acum în cugetarea poetului la locul ce li se cuvenea — sunt reflecțiile ce o preced. Poezia, ca mod de „încifrare“ a lumii cu auxiliul unei „idei poetice“ și prin mijlocirea „simbolelor și hieroglifelor imaginilor sensibile“ — iată o poziție artistică foarte veche și foarte modernă în același timp. Adică surprinzând o permanență antropologică. *Logotetizarea* pitagoriciană a onticului, printr-o anume accepție dată *numerelor*, tot un asemenea act de „încifrare“ presupunea, iar ideea „jocului secund, mai pur“ a lui Ion Barbu nu avea alt sens. Ceea ce, se poate observa, îl preocupă pe Eminescu îndeosebi e ca „imaginile“ să fie „haina unei idei“, nu „o umplutură ne[î]nțeleasă de colori“, nici o simplă „grămadă de bucăți de marmură“. Și cine poate „amesteca“ în chip nou, cu înțeles, reordonând ca atare materiile care „să constituie haina ideii“ artistice? „Mama imaginilor, fantazia“, care e modul cel mai înalt de a conjuga „simțirea“ cu „reflecția“, fiindu-i cu putință astfel de a păstra cumpăna dreaptă între *măsura* inerentă lumii obiective și cea rezultând din aspirațiile umane esențiale. În ceea ce numim „real“ e prea mult loc pentru *necesitate;* în acea lamură a sufletului omenesc ce se cheamă „imaginar“, surprindem pornirea irepresibilă de a aboli și *necesitatea*, și *întâmplarea*, întrucât apar ca indizerabile față cu năzuințele permanent ratificate de geniul speciei. În acest sens este imaginarul „o condițiune esențială“ a poeziei, a oricărei fapte de artă, cum observa Eminescu, — matrice a întregului proces creativ, suprema „invariantă“ a lui. Evident, cu condiția să nu se izoleze de celelalte două. Fiindcă altminteri (tot Eminescu zisese), „fantazia“ devine „slăbiciune a creierilor, fantasterie“ (cf. *Ms. 2287*, f. 11 v.); a „cugeta“ în neconlucrare cu „simțurile“ devine „*genialitatea iluzorie*“ a pedanților; a nu înțelege că în lucrarea de artă „fantazia“ e singura în stare a-i asigura „reflecției“ *măsura* inerentă lumii obiective și cea rezultând din aspirațiile umane esențiale. În ceea ce numim „real“ e prea mult loc pentru *necesitate;* în acea lamură a sufletului omenesc ce se cheamă „imaginar“, surprindem pornirea irepresibilă de a aboli și *necesitatea*, și *întâmplarea*, întrucât apar ca indizerabile față cu năzuințele permanent ratificate de geniul speciei. În acest sens este imaginarul „o condițiune esențială“ a poeziei, a oricărei fapte de artă, cum observa Eminescu, — matrice a întregului proces creativ, suprema „invariantă“ a lui. Evident, cu condiția să nu se izoleze de celelalte două. Fiindcă altminteri (tot Eminescu zisese), „fantazia“ devine „slăbiciune a creierilor, fantasterie“ (cf. *Ms. 2287*, f. 11 v.); a „cugeta“ în neconlucrare cu „simțurile“ devine „*genialitatea iluzorie*“ a pedanților; a nu înțelege că în lucrarea de artă „fantazia“ e singura în stare a-i asigura „reflecției“ modalitățile cele mai fecunde de a-și exercita neostentativ funcțiile ordonatoare, prin menținerea contactului plenitudinar cu „realul“ pe calea „gândirii“ simțurilor), duce la „palidele figuri ale unor tragediani [și nu numai — *n.n*] care își arată mai mult oasele și dinții în loc de formele frumoase“.

Iată deci, dincolo de orice alte elemente specifice, mai aleatorii, „invariantele" oricărui fapt de creație autentică. „Invariante", după cum s-a putut observa din cele de până acum, ale *semnificației* (= semnificațiilor) oricărei opere de artă, nu ale *expresivității* ei. Pe aceasta, condiționând-o prin „*dezvoltarea* dinăuntru în afară" (cf. *Ms. 2257*, f. 62), potrivit axiomei după care „fiecare lucru poartă în sine însuși măsura sa" (cf. *Ms. 2291*, f. 55 v.), Eminescu nu o vizează cu stereotipia pe care tocmai în acest plan *derivat* cred a o putea observa unii stilisticieni structuraliști și alți apărători *à outrance* ai „științifizării" comentariului literar. În materie de creație literar-artistică, „năzuința este mai mare decât putința", subliniase cu un prilej Tudor Arghezi. Cu mult înaintea lui, în *Criticilor mei*, Eminescu punea o neliniște și o îndoială fără seamăn în întrebarea privitoare la „cuvântul" de căutat ce ar fi în stare să exprime „adevărul". Toți reprezentanții de seamă ai „noii critici" au sfârșit prin a cădea de acord că *ambiguitatea* considerată nepeiorativ a marilor opere rezultă din incomensurabila preeminență a „semnificantului" în raport cu posibilele mijloace de a-l „semnifica". Ceea ce e întru totul de înțeles: „dacă „gândirea (iar cea artistică îndeosebi) n-ar tinde dintotdeauna spre o „comunicare" cât mai nealienantă, i-ar mai fi fost trebuitoare mulțimea practic inepuizabilă a *modurilor* de a se obiectiva, pe care semiotica generală de astăzi e încă departe de a le fi clasificat în întregime? „Invariantele" gândirii artistice, în raport cu „funcțiile" pe care au a le îndeplini în anumite contexte irepetabile, se întruchipează în „variantele" ce ca atare se impun ale „expresivității". Iar toate acestea duc la „structuri" în egală măsură *deschise* ale „semnificantului" și „semnificatului". Lucruri pe care Eminescu le subînțelegea, când în scrisoarea din 1870 către Iacob Negruzzi zicea că „la unii [autori — *n.n.*] predomină una [fantazia — *n.n.*], la alții — alta [reflecțiunea — *n.n.*]", conchizând tot pe baza unui raționament subînțeles că „unirea amândorura [posibilă, am văzut, numai cu ajutorul gândirii prin simțuri] e perfecțiunea, purtătorul ei — geniul". Iar că asemenea convingeri din vremea studiilor universitare se menținеau intacte și în anii deplinei maturități, am dovedit și mai înainte, invocând „postumele" *Icoană și privaz* ori *În zadar în colbul școlii*. Ironizând constant restrângerea la „semne", la „fraze", — mai poate fi îndoială că Eminescu acorda preeminență „semnificațiilor"? Iar când, în cazul acestora, sublinia ca „la unii [scriitori — *n.n.*] predomina una, la alții — alta", nu subînțelegea poetul raporturile lor de coexistență și interdependență funcțional-variabilă, intuind astfel însuși delicatul nucleu al „fenomenologiei" structurilor artistice fundamentale? La unii scriitori, intuia fără greș Eminescu, predomina „invarianta" (= „structura") *sensibilității*, ceea ce presupune că celelalte două *(reflexivitatea, fantazia)* nu sunt abolite, ci devin „variantele" absconse ale amintitului „constituent" dominant, ordonator al ansamblului artistic, structurat. La alții, factorul „integrator", generator de „structură", e *reflexivitatea* sau *fantazia*. Alteori, mutația factorilor structuranți, trecerea „invariantelor" în „variante" — sau invers — e de observat în ansamblul creației aceluiași scriitor, de la operă la operă, considerate independent. Iar că

„unirea“ armonioasă a toate trei „e perfecțiunea, purtătorul, ei — geniul“, — aceasta e cu putință mai adeseori luând în considerare o operă în totalitatea ei, ținând seama de vechea observație potrivit căreia „*quandoque bonus dormitat Homerus*“ (cf. Horațiu, *Ars poetica*, v. 359).

Fenomenologia structurilor artistice fundamentale ar putea fi ilustrată prin numeroase exemple, dintre care acelea oferite de poezia argheziană ne-ar împinge din surpriză în surpriză — și pe drept cuvânt: după Eminescu, autorul *Cuvintelor potrivite* este cel care a experimentat parcă în mod mai sistematic posibilitățile combinatorii, practic neistovite, de a transforma „invariantele“ celor trei principale structuri în „variante“ cu încărcături și funcții lirice aproape constant imprevizibile la nivelul textului, al contextului ori subtextului. O cercetare consacrată în chip special fenomenologiei structurilor ar fi îndatorată să arate de asemenea ca, întrucât la unii creatori de artă „predomină una, la alții — alta“ (cum observase Eminescu), astfel de mutații nu sunt independente de cursul general al istoriei, de evoluția mijloacelor de cunoaștere și a expresivității, de modificarea convingerilor privitoare la menirea artei, de fluctuațiile gustului etc. Înseși marile curente literar-artistice, stilurile, preeminența vreunei tehnici sau a vreunui mod global de creație se explică prin rolul de suprem factor „integrator“ dobândit pentru o vreme de una sau de alta dintre „invariantele“ structurale. Clasicismul (ca stil și curent artistic dominant), spre exemplu, nu s-ar explica fără supremația (la început supraordinatoare în chip fecund a celorlalte „invariante“, însă cu vremea de o voracitate „autarhică“ și, astfel, menită să piară prin propria ei lipsă de măsură) a ceea ce am numit structura „reflexivității“ artistice, a prețului pus de aceasta pe *inteligibilitatea* construcției (canonizarea genurilor și a speciilor, a „legii celor trei unități“, a „purității“ limbajelor ș.a.m.d.). Romantismul, la rândul său, ar rămâne de neînțeles în intenționalitățile și motivările lui mai adânci fără predominanța „fantaziei“, a „imaginarului“, adică a structurii cu cea mai mare capacitate de a cuprinde și integra tot ce ține de cunoașterea și de praxiologia specifice „demiurgiei“ umane. În epoca de evoluție ascendentă a curentelor explicit sau subînțeles romantice, „fantazia“ (cu atât de caracteristicii ei factori propulsivi ai „ipoteticului“, „posibilului“, „dezideratívului“) angajează integral puterile ființei omenești în ordinea cunoașterii obiective și subiective ce nu-și impune vreo limită (de unde, pe planul creației propriu-zise, dinamitatea limbajelor și a formelor artistice „consacrate“, tentativele de „sinteză“ a genurilor și speciilor care înainte se dezvoltau independent, apetența constantă spre „deschidere“, elanurile infinite etc.); în fazele involutive, romantismul se „destructurează“ prin propriile-i excese. Realismul, întrucât se configurează ca stil și curent distinct, nu simulat, tinde să acorde preeminență structurii „sensibilului“ (și „infrasensibilului“, îndeosebi când lasă câmp liber virtualităților lui naturalistice). Ca atare, își caută tipare artistice în genere nerestrângătoare, libere (uneori până la „neglijența“ studiată, însă implică prin însăși condiția sa liminară aceea „obiectualitate“ care stinghерește puterea fantazant-dezideratívă atât de specifică geniului speciei. De aici și paradoxul că, la o privire mai atentă, realismul consecvent e cel mai „pesimist“ curent literar-

artistic, sfârșind prin a se aplatiza metodic potrivit așa-numitei „școli a privirii“ ș.a. În fine, barochismul, întrucât tinde spre un profil propriu, iar în subordinea lui — sau paralel — „euphuismele“ de felurite configurații, reprezintă fie manifestări specifice de indecizie în materie de „opțiuni“ pe planul structurilor artistice fundamentale, fie încercări electice de „împăcare“ a tensiunilor acestora, fie mascarea la nivelul tehnicilor artistice a „derutei“ opționale.

Încât, dacă în cele de până acum am evidențiat pe o cale mai curând empirică, — prin simpla lor confruntare cu textele poetului, — inanitatea susținerilor menite a descoperi în opera eminesciană tot felul de „contradicții“, „rupturi“, influențe filosofice pernicioase, e vremea să le aducem ultima infirmare, prin punerea în lumină a modului cum funcționează structurile fundamentale în creația lui Eminescu. Se va putea observa, astfel, că acea *coerență integrală* pe care în *Repertoriul nostru teatral* Eminescu o atribuia operei lui Shakespeare (subînțelegând că ea constituie un atribut al adâncimilor) e — în ipostaze neobișnuit de complexe, datorită „laboratorului“ — proprie în cel mai înalt grad și creației sale. Se va confirma de asemenea faptul (de care structuraliștii la modă ne asigură cele mai adeseori doar „teoretic“) ca o veritabilă perspectivă hermeneutică structurală depășește nu numai tradiționala dihotomie „formă“ — „conținut“; e obligată prin însăși natura ei să „vadă“ *unitatea* acestora ca o *multiplicitate* necesară de interconditionări cu funcții niciodată repetabile, dar să și constate că „invariantele“ structurale nu sunt de identificat practic decât ca „variante“ subordonate în chip mereu inedit unei *totalități* de relații în mișcare „semnificant“-metamorfice. Se va putea conchide, în sfârșit, că departe de a introduce un raport de „reificare“ între *operă* și *autorul* ei, veritabila perspectivă structurală reinstituie de pe o bază nouă vechiul ligament atoate-„umanizator“, inerent marilor opere.

Constatarea cea mai cuprinzătoare de la care se impune să pornim e că, în cazul lui Eminescu, trinitatea de structuri fundamentale ale operei e determinată de alcătuirea nativă a geniului său, neadulterată de ceva extrinsec acestuia. E — spre deosebire de ceea ce cred unii structuraliști prea cibernetizați, pentru care opera de artă e un fel de mașină combinatorie autotelică — un lucru pe care l-a intuit cu rară pătrundere încă G. Ibrăileanu, când zicea că „în Eminescu natura crease pe cel mai mare liric modern“ și apoi exemplifica: „Eminescu a fost un organism complect. A avut totul, toata gama senzațiilor, imaginația complectă, inteligența înaltă“[1]. Nu e surprinzător să observăm cum Ibrăileanu numea prin termeni ce coincid întru totul ca sens pe cei trei generatori *subiectivi* ai principalelor structuri artistice *obiective* la care și Eminescu se referise, însă în scrieri nedestinate publicității și nepublicate la data când își formula criticul opiniile (1919)? Acea „toată gama senzațiilor“, la care se raporta Ibrăileanu, echivalează cu imperativul eminescian al „cugetării prin simțuri“ de pe la 1874; sau cu mărturisirea de pe la 1880 cum că „dintr-o zi culeg atâta, parc-aș fi trăit o mie“; sau cu acel îndemn spre hipersensibilizare de

[1] *Scriitori români și străini*, vol. I, București, E.P.L., 1968, p. 124, 130 — 131

la 1881 *(În zadar în colbul școlii)*, în temeiul căruia, *„ai s-auzi cum iarba crește“*. „Imaginația complectă“ și „inteligența înaltă“ (de „abstractor [...] ca un metafizician“, adăugase, lămuritor, criticul) corespunde cu ceea ce Eminescu, în scrisoarea din 1870 către Iacob Negruzzi, numise „mama imaginilor, fantazia“ și „reflecțiunea“, ca agenți inalienabili ai oricăror veritabile opere de creație. În scrisoarea amintită, Eminescu opinase cu aer impersonal că „unirea“ celor trei facultăți zămislitoare de structuri artistice fundamentale e „perfecțiunea“. Și iată cum, subliniind că Eminescu „a avut totul“ în aceste privințe, că „a fost un organism complect“, Ibrăileanu confirmă dintr-o perspectivă structurală implicită geniului poetului, netrăgând nici o linie despărțitoare între însușirile sale absolut trebuincioase în ordinea marii creații. Lucrul acesta nu este inutil de relevat, de vreme ce relativ recent, în *Critique et vérité* (1966), un Roland Barthes prezicea că prin consolidarea hermeneuticii structuraliste „nu va mai exista o știință a lui Dante, Shakespeare sau Racine, ci numai o știință a discursului“ literar-artistic, lăsându-se la o parte «balastul enorm» pe care îl reprezintă «ceea ce considerăm astăzi esențial în operă (geniul personal, arta, umanitatea)»„. De nu va mai exista o „știință“ a lui Dante, Shakespeare, iar în cazul nostru a lui Eminescu (considerați ca *autori de opere,* evident, nu ca *simple persoane cu o anume stare civilă aleatorie*), faimoasa „science du discours“ a viitorului va sfârși prin a se autodevora. Aceasta, pentru motivul elementar că, ignorând temelia *subiectivă* a principalelor structuri *obiective* din opera eminesciană, — să zicem —, vom ignora și faptul plin de consecințe incalculabile ca asemenea structuri au fost determinate de *actualizarea* în contact cu împrejurările de tot felul a unor facultăți structurante *înnăscute,* deci unice, irepetabile, reacționând mereu în felul lor, nu reprezentând ceva mimetic, cibernetizat, ca în orice producție absolut cuantificabilă.

1. „SENSIBILUL“

În opera eminesciană structurile indispensabile oricărei creații artistice de anvergură sunt de identificat oriunde, în trihotomia lor de nedesfăcut. Distribuirea principalelor accente semnificante sau a anumitor efecte în ordinea expresivității pot aparține câte uneia, însă niciodată prin suspendarea relațiilor — de alianță, de opoziție — cu celelalte, ci prin maxima potențare a acestora, fie că ea este lesne vizibilă sau mai absconsă. Punctul arhimedic, la cel care-i scrisese în 1878 lui Iacob Negruzzi că e un scriitor indestructibil legat de „împrejurările“ vieții [*Gelegenheitsdichter — n.n.*], în constituie, firește, ceea ce considerăm potrivit a numi generic „structura sensibilității“. De ce o numim astfel? Fiindcă dacă un mod *obiectiv* de a determina structurarea există, el nu poate fi niciodată întru totul coincident cu ceea ce receptează și reține din *datele* acestuia și din *specificitatea relaționării* lor — începând de la nivelul „simțurilor“ — oamenii îndeobște și creatorii de artă îndeosebi. Aceasta, din pricină ca antenele simțurilor sunt numai relativ adecvate cu lungimile de undă ale realului, iar pe de altă parte, fiindcă

tonusul lor vital, gradul de acuitate perceptivă, unele dispoziții ori intenționalități ce țin de agentul propulsor subiectiv al activitătii simțurilor, nu de ordinea obiectivă a lucrurilor, sporesc încă relativitatea adecvării lor cu realitatea. Încă de la nivelul simțurilor pornind, activitatea de cunoaștere nu reprezintă așadar o „copie" atât de perfectă, încât să facă imposibilă distingerea ei de „original", ci o „replică" de o natură specifică în raport cu acesta. Nu *reflectare* aidoma ci *reflecție-refracție* este activitatea de cunoaștere. Începând de la treapta pur perceptivă, ea evoluează în genere paralel și relativ analogic ce ceea ce poate fi numită *coerența* obiectivă a realității, însă păstrându-*și coerența* ei subiectivă, tinzând să și-o fortifice și să-i mărească gradul de autonomie; nu prin nesocotirea realului, dar prin infinitele încercări de a și-l supune întâi proiectiv, apoi în fapt, confruntându-i întocmirea de aievea cu altele posibile, ameliorate. Iată motivele pentru care în orice demers gnoseologic, dar mai cu seamă în cel pornind din intenționalități artistice, poate fi identificată o coerență structurală a „sensibilității", de neconfundat cu aceea a „realității", care e materia primă — dar și brută, „neumanizată" — a ei. Așa se explică și de ce vorbea poetul de o „gândire prin simțuri" fără impresia că ar emire vreun paradox.

Că Eminescu era dotat cu o sensibilitate de o complexiune structurată și structurantă ca la puțini dintre marii poeți ai tuturor timpurilor, se verifică mai cu seamă în două privințe. Întâi, poate cuteza a susține că gândește „prin simțuri" cel ce grație receptivității, deschiderii către lume a facultăților senzoriale, „culege" într-o zi cât alții „într-o mie". Iar așa fiind, imaginea realității i se înfățișează ca o neîntreruptă și grandioasă întretăiere de sinestezii și heterostezii: la scară macroscopică și microscopică, în exterioritatea și în interioritatea eului creator. Există un veritabil „titanism" eminescian încă de la nivelul neobișnuit de acutei sensibilizări a poetului, care-i temelia capacității sale de a-și reprezenta „stihial" privelиștile existenței, acele „stihii a lumei patru" *(Strigoii)*, menite a „hrăni cu sânge cald" nu numai „inima fecioară" a lui Arald, ci înainte de toate infinita disponibilitate feciorelnică a simțirii eminesciene. Astfel, în virtutea modului titanesc al sensibilității sale, Eminescu este prin definiție străin de starea mijlocie a reacțiilor în atingere cu existența. Încă de la un nivel senzorial primar, acestea implică un acord sau un dezacord atât de puternic tensionate, încât se instituie în inepuizabil substrat germinal al disponibilităților — ele însele în veșnică tensiune — de *poet orfic* sau de *poet gnomic*. Pentru Eminescu, „antitezele sunt viața" încă de la nivelul sensibilității și al infrasensibilității. La un pol al acestora se instituie un câmp de forțe în pact euforic, extatic, paradisiac cu realul, în vreme ce la celălalt survin impacturi atroce dezbinătoare. Iar în „țara nimănui" dintre acestea e starea de „atonie" atât de cunoscută poetului însuși, înainte de a fi atribuită lui Ieronim *(Cezara)*, lui Toma Nour *(Geniu pustiu)*, altor simbolice ipostaze de-ale sale din *Ștefan cel Tânăr*, *Andrei Mureșanu* sau din celelalte compuneri dramatice. Astfel, prin tensiune antinomic-complementară, „sensibilitatea" eminesciană se distanțează

imens de „sensibleria“ atâtor poeți, constituindu-se în autentică, implacabilă, exponențială în sens general-uman „structură“. Dramaticitatea, caracterul conflictual al viziunii generice eminesciene despre lume, din acest înnăscut „Ursprung“ pornește, nu din — cum s-a spus adesea — ceva dobândit „prin învățare“. Disponibilitățile antagonic-întregitoare ale „structurii sensibilității“ le descoperim în această spontană, ca și stenografiată, stare afectivă de inocență, din versiunea de la 1865 a poeziei *Din străinătate*, care vizează atitudini ale adolescentului încă nu și poet (de pe la treisprezece ani):

„Visam... Adesea fruntea-mi de-o stâncă răzămată.
Priveam uimit în râul ce spumega amar –
Și azvârleam vr-o piatră în apa-nvolburată.
Râdeam, cântam degeaba — plângeam chiar în zadar“.

Cea dea doua privință prin care se verifică tendința sensibilității eminesciene de a-și structura mereu mai distinct virtualitățile și, implicit de a și le rafina, decurge din faptul că poetul a meditat constant asupra condiției ei, configurându-și cu vremea un veritabil „discurs asupra metodei“ de a lua în stăpânire lumea prin simțuri. E de surprins un neîntrerupt balans între *încrederea* de o convicțiune parcă demiurgică și *îndoiala* împinsă până la apostazie, iar simbolurile referențiale predilecte sunt alese dintre simțurile cu o mai specifică posibilitate de „umanizare“ a realului. Preeminența categorică o au *ochii*, numiți în *M-sul 2262* (f. 138 v.) „iscoditorii firii, Naturforscher“ — și apoi elogiați după cum urmează:

„Se atârnă de suflet și din rudenia minții
cei doi luminători ai trupului,
cei doi luminători ai feței,
cei doi întâi tâlhari ai păcatului;
ochii sunt cele două mâni fără trup, cu care sufletul apucă
pe cele ce le iubește și de departe și pre acelea
ce nu le poate apuca cu mânile.
Mai ales ochii cei frumoși iarăși cu ochii îi apucă.
Vederea lor este pipăire mai subțire decât pipăirea mânilor,
dar mai grea decât pipăirea nălucirii și a minții;
amăgind spre dezmierdare
cu aruncături de ochi
ca cu mâni fără trup,
atingând orice voiesc,
de departe
le cuprinde
cu-mpătimire“.

Pentru Eminescu ochii constituie „rudenia“ cea mai nemijlocit și miraculos — subtilă dintre „minte“ și „lumina“ dezvăluitoare din bezne a infinitelor priveliști ale lumii. Ca simbol privilegiat al primordiilor cunoașterii, *ochii* îi prilejuiesc lui Eminescu o întreagă hermeneutică pe tema alternativelor perceptivității umane, a posibilităților ei, dar și a limitelor întrezărite prin asemenea confruntare. În

asemenea cazuri, și *urechea* este invocată uneori, ca organ distinct structurant în raport cu cele mai difuz sinestezice: „Sunt ochi în lumea aceasta care au deosebită [a]plecare pentru tot ce [e] miniatură. Dacă iarna ți-ai închipui că copacii de gheață din geamul ferestrei sunt un codru verde și-n el petrec zâne din povești, el [purtătorul unei asemenea percepții microscopice — n.n.] s-apropie cu fața adâncită și zice: uite, sub tufa ceea un titirez s-a amorat foc într-o zână, uite cum se ridică din călcâie și se uită la ea. Și dacă ți se pare c-auzi cântec de bucium și fluier din acel codru verde, el va asculta cum îi țiuie prin ureche și-ți va spune anume [...] ce s-aude. Un asemenea om [...] e-n stare să-ți spuie dacă o muscă surâde, ce planuri diplomatice îmblă prin capul unui păingen, ce idei asupra lumii are un gânsac. Și dacă-ți spune v'o anecdotă or v'o istorie, ea ea se întâmplă totdeauna pe terenul naturii minime". etc. (*Ms. 2255*, f. 169). E, precum vedem, un fel de explicitare de la nivelul structurant al sensibilității a viziunii miniaturistice din finalul poemului *Călin (File din poveste)*. Altă dată, în preambulurile *Scrisorii I* ori *Scrisorii III*, ochii peste care cad „gene ostenite", „ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă" reprezintă un mod al sugerării funcție lor simbolice de scafandrieri prin nemărginirile subiectivității latente, ale reveriei sau ale visurilor premonitorii.

Meditația eminesciană asupra posibilităților de cunoaștere identificabile la nivelul „structurii sensibilității" implică însă, precum arătam, nu numai alternativa *încrederii*, dar și pe aceea a *îndoielii*, iscată din surprinderea unor veritabile paradoxe perceptive sau a capacității nu ilimitate de a „cugeta prin simțuri". Dublat de o curiozitate și o voință de experiment echivalente cu ale omului de știință, Eminescu — poetul își nota — în chip de confirmare a intuiției juvenile cum că „Urechea te minte și ochiul te-nșală" *(Mortua est!)* — observația potrivit căreia o imagine stăruie pe retină și un sunet în auz, fie și într-un răstimp al fracțiunilor de secundă, chiar după ce călăuza lor obiectivă a încetat de a mai fi operantă. Tot astfel, în *M-sul 2270* (f.131), poetul își nota — în același scop al circumscrierii limitelor — observații de ale fizicienilor potrivit cărora razele ultraviolete și infraroșii din spectrul solar „sunt invizibile pentru ochiul nostru". În același *Ms. 2270*, (f. 140) semnalăm o însemnare inspirată de cercetările fizicienilor, potrivit căreia „viața" rezultă din „încrucișarea" a „diverse grade și diverse direcții de forțe" etc. E vreun *amatorism* în toate acestea, vreo facilă infatuare erudistică? O pot crede numai cei ce nu știu că în același *Ms. 2270*, la fila 83, Eminescu făcea din „încrucișarea" roiurilor de „forțe" neîntrerupt desfășurându-se și înfruntându-se un punct de plecare pentru asemenea viziune cosmogonică:

„Da! e-o dorință mare fără nume
Pe care-n tot adâncul o cuprinde
Bătrânul chaos, născător de lume.

[.....]

Astfel e timpul care lung străbate
Prin mii de veacuri, stăpânind în silă,

Născând și ucizând în lume toate,
Astfel e spațiul fără fund și fine,
Iar din încrucișarea-amândurora
Născând mișcare, s-au născut lumine".

Pentru paradoxele rezultând din viteza propagării luminii, oricine știe cât de ilustrativă e stăruința cu care Eminescu a recreat (pornind de la textul anost al lui Keller) poezia *La steaua*. În *Luceafărul*, sprijinindu-se pe o intuiție mereu mai clară a relativității cunoașterii, decurgând din diferența sistemelor ei de referință, poetul imagina plauzibil — în legătură cu ajungerea luceafărului într-o ambianță cosmică a totalei indeterminări:

„Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaste,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște".

Începutul nuvelei *Sărmanul Dionis* este tot atât de elocvent pentru raporturile probabilistic-combinatorii dintre „constituenții" structurali ai „sensibilității" și „obiectul" ei, dependent de aceleași situații relativizante în ordinea cunoașterii; simbolul referențial rămâne mereu organul privirii: „...și tot astfel, dacă închid un ochi, văd mâna mea mai mică decât cu amândoi. De aș avè trei ochi, aș vedè-o și mai mare, și cu cât mai mulți ochi aș avè, cu atâta lucrurile toate dimprejurul meu ar părè mai mari" etc. Iată, dar, cum în ordinea îndoielilor stârnite de meditația asupra posibilităților cunoașterii, „structura sensibilității" rămâne pentru Eminescu operantă, ca reazem primar pentru viziunile fantastice — de fel gratuite — din nuvelă, care numai de pe o asemenea temelie lasă spațiu larg de afirmare celorlalte două structuri fundamentale: a „reflexivității" artistice și a „imaginativității", precum se va vedea. Încât, ca și în atâtea împrejurări semnalate anterior, e locul de a spune că prea superfluu se glosează adeseori în legătură cu „kantianismul" ori „schopenhauerismul" nuvelei, care-s numai tangente cu viziunea eminesciană a lumii, la toate nivelele ei, confirmându-i numai relativ anumite intuiții ori nedumeriri unde nu poate exista prioritate nici în ceea ce privește „problema" ce era de pus, nici în privința „modului" de a o pune. În *Le Horla* de Maupassant, e neapărat trebuincios să căutăm surse livrești marelui, aceluiași dintotdeauna, loc comun al paradoxelor și anxietăților cunoașterii, atunci când dăm de atât de simpla, dar nu mai puțin tulburătoarea întrebare: „Oare cunoaștem noi a sută-miimea parte din ceea ce există?" Mai util poate fi altceva: să arătăm că, dincolo de nedumeriri și îndoieli, Eminescu estima *lucid* raporturile dintre „sensibilitate" și „realitate" în ordinea posibilităților cunoașterii, degajând din concluziile la care ajunsese în această ordine nu îndemnul — în fond, anarhico-nihilist al lui Rimbaud — spre „dereglarea tuturor simțurilor", ci statuând limpezirea funcției gnoseologico-estetice a fiecăruia și punerea lor în starea de conlucrare fecundă. Pledând pentru integrarea lor într-o unitate structurantă, adică. Rezultatele acestui proces, chiar

dacă nu și cauzele, le-a intuit Tudor Vianu, într-o pagină memorabilă, unde arată că versul eminescian „izbutește deopotrivă evocarea lumii „văzute și auzite“ și că „imaginile văzute ale lui Eminescu, culese mai mult dintre aspectele schimbătoare ale luminii decât din cele statornice ale formelor, sunt egalate de imaginile lui acustice [...] lucrând asupra conștiinței ca un adevărat narcotic“[1]

Trebuie să fi meditat cât și Eminescu la componentele marii unități a lumii și la capacitatea lor variabilă de a ajunge la un rost distinct în cadrul acesteia, spre a descoperi și posibilul statut propriu al „simțurilor“ în lucrarea de artă, a le îndigui și orienta în anume fel acuitatea (oricât de mare fie), potențându-le, rafinându-le neîntrerupt, nu prin abaterea de la funcția firească de receptare a realității spre cine știe ce alambicat exercițiu autotelic, ci prin ierarhizarea și ordonarea lor în „structura“ menită a răsfrânge în felu-i inconfundabil — recreându-le, înlăturând prisosurile — structurile „perceptibile“ ale existenței obiective ori subiective. Așa, saturat de impresiile culese „într-o zi“ cât de alții „într-o mie“ nu doar în virtutea unei sensibilități de excepție, ci prin postularea metodică a deschiderii acesteia către real („...trăiește, chinuiește / și de toate pătimește...“), se poate înțelege mai bine semnificația „laboratorului“ eminescian. El devenise o necesitate încă de pe vremea când în drumul spre Blaj (1866), „aventurarul“ (cum l-a numit Caragiale) le spunea seminariștilor care îl luaseră în trăsură de ce își însemna într-un carnețel tot ce i se ivea în cale (priveliști, nume de localități, detalii privind portul și felul de a vorbi al oamenilor etc.): „Domnilor, eu sunt poet și vreu să-mi adun material“. Inepuizabilele grânare senzoriale din manuscrise — senzații nemijlocite ale vieții, „senzații“ de domeniul culturii (note de lectură cu totul spontane, decupaje din tot felul de publicații ș.a.) — stau mărturie în privința „materiei pe care „structura sensibilității“ eminesciene o cerea imperios, fără odihnă, ca un Moloh benefic. Scrutându-le chiar în starea lor de aparente „membra disjectă“ (atâtea imagini subtil-senzoriale la prima vedere răzlețe: „Duși de razele de soare ce se-mpiedică de noi“; șiruri de cuvinte în monorimă; „ape — adape — încape — scape — mappe — nape — pape — arape — sape — etape — țape etc., etc.), dar mai cu seamă în infinitele lor trepte de aglutinare și configurare impuse de legile a ceea ce Eminescu numea „*cugetarea prin simțuri*“, noianele de „materie“ impresivă înlătură multe părelnice „contradicții“ și „neajunsuri“ atribuite poetului. Totodată, ele dezvăluie sensuri latente în locuri nebănuite.

Astfel cu toate asigurările de ordin contrar, o nedumerire stăruie în culegerea de studii ale lui Tudor Vianu, publicate în 1930 sub titlul *Poezia lui Eminescu*, în legătură cu „eleatismul“ sau „heraclitismul“ creației eminesciene. În „cugetările“ din *Glossă*, consideră Vianu, surprindem „un element eleatic în poezia lui Eminescu“[2], extinzându-l apoi la toată creația așa-zicând de maturitate a lui Eminescu (*Melancolie*, *Scrisoarea I*, *Te duci* etc.). E drept, în acest context,

[1] T. Vianu, *Studii de literatură română*, București, E.D.P., 1965, p. 226
[2] T. Vianu, *op. cit*, p. 246

comentatorul amintește că „înșelăciunea legată de orice devenire, caracterul static al realității“ se impun ca atare atunci când sunt „interpretate de rațiune“[1],—ceea ce ar constitui o remarcabilă intuiție, dacă n-ar fi imediat părăsită, iar după aceea și contrazisă. Ultima „taină a farmecului“ poeziei eminesciene, ni se spune în studiul concluziv al volumului din 1930, este „armonia“ acesteia, care prin însăși natura ei „este însă irațională“, derivând din aceea că — după interludiul din adolescență — „atmosfera“ creației lui Eminescu nu va mai fi una „a devenirii și a progresului, ci, [...] aceea a eternității, așa cum rezultă dintr-o viziune statică și eleatică a vieții“[2]. Mai înainte, totuși, Vianu ajunsese la următoarele distingeri remarcabile — numai că în contrazicere cu cele amintite înainte și iarăși lăsate în suspensie: „Dacă ne întrebăm acum cum ni se înfățișează universul văzut al lui Eminescu, găsim că poetul nostru nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii. Situația sa în mijlocul lumii îi dezvăluiește o natură făcută din lucruri diafane, așa cum îl făcuse să audă un univers plin de murmure și șoapte. Formele sunt în adevăr plăsmuiri statice, scheme solide în care a împietrit scurgerea neîncetată a fenomenelor“. Iar puțin mai înainte, Vianu scrisese asemenea rânduri, dintre cele mai inspirate ale întregii sale opere: „Să ne restrângem [...] deocamdată la analiza câtorva din elementele senzoriale cu care Eminescu ne vrăjește spectacolul naturii. Poate că nu este un alt poet care să fi fost într-o măsură la fel de egală și puternică, auditiv și vizual. Dar universul acustic al lui Eminescu este făcut din șoapte, foșnete, îngânări, din sunete pierdute, molcome, line și abia auzite, din vaiere, auiri și cântec de izvoare, din torsul greierilor și al cariilor, din baterea înceată a ramurilor și cutreierări de unde, din tot atâtea sunete câte se potrivesc de fapt cu înțelegerea lumii ca o iluzie și cu dulcele și pasivul său sentiment de viață“[3]. „Universul văzut“, „elementele senzoriale“ ale acestuia, „auditive și vizuale“, iar mai pe urmă și specificația că „printre înfățișările firii, lumina este simbolul însuși al devenirii“? Toate acestea, alături de precizarea că „poetul nostru nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii“, deoarece „ochiul romanticului nu se îndreaptă catre ceea ce stă, ci către ceea ce devine“, iar „formele sunt [...] plăsmuiri statice, scheme solide în care a împietrit curgerea neîncetată a fenomenelor“?[4] Dar, atunci, cum se potrivesc asemenea definiri cu „viziunea statică și eleatică“, atribuită poetului mai înainte? Ele nu au cum se potrivi numai din pricină că intuiția „sensibilității“ și a „reflexivității“, prezentă la tot pasul în comentariile lui Vianu, rămâne fragmentară, difuză, fără corelațiile dialectice la care putea ajunge exegetul, dacă ar fi mers până la a-și reprezenta faptul că se află în fața a două „structuri“ artistice fundamentale (*expresiis verbis* — „la fel de egale și puternice“), — antinomic-complementare.

---

[1] *Ibidem*, pp. 283, 386
[2] *Ibidem*
[3] *Ibidem*, p. 263 — 264.
[4] *Ibidem*, p. 265

Așa se trezește Vianu în fața unei contradicții pe care nu o poate asimila, pe când Eminescu întâmpinase asemenea dificultate cu promptă comprehensiune: „Schema cursului naturei este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin puncte de tranziţiune. Astfel, fiinţele privite în sine sunt asemenea unui râu curgător pe suprafaţa căruia sunt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei fiinţe supt care undele râului etern altele formează o bătătură, singura ce dă consistenţă acestor umbre şi totuşi ea însăşi într-o eternă tranziţie, într-un pelerinaj din fiinţă în fiinţă, un Ahasver a[l] formelor lumii. Acuma căutând la organele acestei fiinţe, găsim asemenea că ele sunt, ca părţi constitutive ale întregului, forme mai mici de tranziţie — prin urmare esenţa fiinţelor este forma, esenţa vieţii trecerea, mişcarea materiei prin ele“ *(Ms. 2287*, f. 29 v.). Așadar, pentru Eminescu nu există nici o incompatibilitate — ca, de altfel, în viziunea științelor exacte din vremuri mai noi — între *statismul formelor* și *mobilitatea devenirii*, tocmai fiindcă prin întreaga-i alcătuire el își reprezenta toate într-un mod „structural“ firesc, pe măsura naturii lucrurilor, lipsit de orice rigidități sistematizatoare. Iar *structurile* însele le concepea ca pe o tensiune între *dinamic* și *static*, între — cum zice el — „părțile constitutive ale întregului“ și *întregul* însuși, care, ca „punct de tranziție“, nu poate rămâne cu totul și mereu străin de consecințele *tranzitivității*, nu poate fi conceput — cum își reprezinta lucrurile Vianu — drept o „schemă solidă în care a împietrit curgerea neîncetată a fenomenelor“. De altminteri, „lumina“ mai poate fi considerată, univoc, „simbolul însuși al devenirii“, de când se știe cu precizie că natura ei e, în același timp, *ondulatorie*, dar și *corpusculară*, — cam ca în arătata „schemă a cursului naturii“, imaginată oarecum metaforic de Eminescu? Iar dacă lumina e si corpusculară, și ondulatorie, versul eminescian „duși de razele de soare ce se-mpiedică de noi“ (*Ms. 2270*, f. 135 v.) mai poate fi considerat o simplă născocire de poet? Dimpotrivă, el devine emblematic pentru dubla natură a „structurii sensibilității“ eminesciene, subtil *cenestezică* și *sinestezică* pe latura ei așa-zicând „subiectivă“, însă având exactitudinea receptoare a aparatelor de mare precizie folosite în cele mai complicate experimente științifice — pe latura ei spunând *obiectivă*. Așa, prin „rigoarea“ impresivă de care Eminescu trebuie să fi fost conștient mai mult decât atâția mari poeți, ca și, precum se va vedea în continuare, prin exigențele corespunzătoare pe care el le ridica în fața „artei“, se lămurește de pe o bază nouă geneza singularului și aproape incomensurabilului „laborator“ eminescian. Proliferarea fără capăt a experimentelor, pusă sub emblema „cuvântului“ celui mai pe măsura „adevărului“ ce cu atâta stringentă generozitate i se învedera vizionarului *sensorium* eminescian, poate fi astfel validată nu doar empiric, nici din perspectivă specios calofilă.

Și din acest unghi privind așadar lucrurile, al „structurii sensibilității“ sale. Eminescu nu este un simplu „poet al iluziei universale“, cum îl proclama Tudor Vianu[1] și cum au zis atâția. El e, dimpotrivă, Poetul care și-a pus în gând,

[1] T. Vianu, *op. cit.*, p. 264

urmărindu-și esențialmente până la capăt ținta, să elibereze programatic pe om de nenumăraţii săi „idola“ dintotdeauna, creându-i prin arta sa un *Novum Organum* al cunoașterii menit a-i înfățișa natura cea mare (din care e „parte“ relativ mai privilegiată), ca și propria natură (potrivit specificității „privilegiului“ ce i s-a dat), cu brutalitatea — singura într-adevăr reconfortantă, fiind singura modalitate de a nu construi provizoriu sau pe nisip — a *evidențelor*. În lumina acestor precizări, „elementele senzoriale“ ale „universului văzut“ sunt — cum cu pătrundere observa Vianu — „sonoritatea și lumina“[1], dar nu se reduc la acestea și nici nu au întocmai funcțiile pe care, în absența unei viziuni structurale a lucrurilor, le aproxima exegetul. Dacă, pentru Eminescu, omul e ființa prin excelență „reflectantă“, în *punctele de plecare a*le oricărui demers al său, și „refractantă“, „polemică“ față de sine și de univers, în *punctele de ajungere* ale oricăror inițiative cu semnificație existențială mai largă, atunci metafora cea mai adecvată pentru întreaga structură a sensibilității eminesciene (nu doar pentru componentele „senzoriale“ menționate de Vianu) este — generic înțelegând-o — cea a *oglinzii prismatice*. După gradul de adecvare la această specifică funcție a oglindirii devine posibilă, la Eminescu, și ierarhizarea constituenților senzoriali ai „structurii sensibilității“ sale. Evident că, așa cum bine intuia Vianu, *vizualitatea*, cu fireștile ei deschideri perceptive spre „lumină“ (dar și spre complementii mai mult sau mai puțin antinomici ai acesteia: „penumbră“, „umbră“, simbioza acestora mereu altfel dozată — „clar-obscurul“, întunericul„ de diferite intensități, până la cel compact, de „genune“ necosmotizată a intermundiilor, al stărilor amniotice sau letale etc.), e principalul simbol cu semnificație structurantă al sensibilității eminesciene, în ipostaza ei *oglinditoare*. Însă, așă cum e în fapt „lumina“ — implicit „vizualitatea“ — având pentru Eminescu funcție bivalentă, făceau din el nu numai un pictor al „devenirii“, dar și un „pictor al formelor“, deși nu în accepția *imuabil-statică*, desigur, în care își reprezenta lucrurile Vianu. În consecință, Eminescu e înclinat să caute la acest nivel de structurare a excepționalelor sale însușiri „oglinditoare“ materii impresive *translucide*, sau apte de a fi translucidizate; sau, prin opoziție, materii *opace*, menite a reliefa la maximum virtuțile reflectante ale celor dintâi. Pe baza distingerilor de până acum începe a se învedera că „sensibilitatea“ eminesciană însumează componente nu doar vădind rară acuitate receptivă prin ele însele, iar altminteri acționând disparat, cel mult contiguu sau prin juxtapuneri datorite hazardului; e vorba de o *structură* implacabilă, „înnăscută“ — nu „dobândită“ prin sugestii extranee. Fiind orice structură, după cum se știe, „integrarea“ într-o „totalitate“ coerentă a unor „constituenți“ nu cu totul eterogeni, ci antinomic-complementari, în stare să-și precizeze și să-și potențeze funcțiile prin ritmica alternare a transferului de atribute cu separația lor emulatorie, — putem acum înțelege mai bine că în cazul *structurii sensibilității*, la Eminescu, factorul „integrator“ e *vizualitatea*. Aceasta deține preeminența în raport cu ceilalți constituenți: *acustici*, *tactili*, *olfactici*,

[1] T. Vianu, *op. cit.*, p. 263

gustativi, motorii, cărora nu le anihilează rosturile intrinseci, însă le impune capacitatea de „a vedea". Le asigură starea de neîntreruptă *intercomunicare,* mărindu-le incomensurabil unghiul de *deschidere* catre lumea obiectivă ori subiectivă, către interferențele altfel greu sesizabile dintre acestea, cedându-le uneori într-atâta inițiativa încât el, *văzul,* pare să devină în atari cazuri disparent, deși nu încetează nici o clipă de a fi operațional. Iată deosebirea radicală dintre rimbaldiana „dereglare a simțurilor" și eminesciana lor stare de continuă „nuntă". Însă extremele nu puteau să nu se atingă și în asemenea circumstanțe paradoxale. Din paroxistic-satanicul „nihilism" sensoric al lui Rimbaud și din demiurgica „nuntă" eminesciană a simțurilor s-a limpezit o virtualitate artistică actualizată numai întâmplător de marii creatori dinainte: aceea a „sinesteziei" cultivate metodic abia de către simboliști.

Câteva exemplificări vor putea să confirme — „ cu asupra de măsură", cum prefera Eminescu să zică în asemenea cazuri — observațiile precedente. Că de *structurarea* sensibilității sale în modul arătat scriitorul era conștient ca de un *dat* firesc, fără vreo pornire ostentativă de a o introduce în chingile vreunui „sistem", o arată poemul din care am citat partea între toate semnificativă, *Ochii, iscoditorii firii.* De vreme ce „se atârnă de suflet" și sunt „din rudenia minții", nu e limpede că „ochii", acești „doi luminători ai fetei" și „ai trupului", dar și cu mai cuprinzătoarele însușiri de „Naturforscher", sunt pentru Eminescu pe treapta cea mai de sus a facultăților senzoriale ale *omului,* iar în cazul *artistului* sunt prin definiție astfel? Fiindu-le dat asemenea ascendent, în raport cu celelalte simțuri, nu rezultă că „ochii" își confirmă preeminența și prin transferul de atribute catre celelalte simțuri? Iată, în poemul amintit, cum „tactilitatea" e ridicată prin „vizualitate" la demnitatea „cugetării prin simțuri", asemeni altor antene senzoriale, iar „văzul", mai „din rudenia minții" decât acestea, nu se înstrăinează totuși de contactul lor cu materialitatea realului, de vreme ce prin funcția de a le coordona nu e amenințat să se dezică de propria-i funcție originară. Prin „ochi", stranii „mâini fără trup", sufletul „apucă pe cele ce le iubește și de departe și pre acelea ce nu le poate apuca cu mâinile". Însă, filtrând prin însumare virtuțile celorlalte simțuri (tactile: „atingând orice voiesc"; gustativ-motorii: prin „aruncături de ochi [...,] ospătez vederea-mi cu arătarea ta, bold al îndulcirii dinlăuntru" ș.a.m.d.), „vederea este pipăire mai subțire decât pipăirea mâinilor, dar mai grea decât pipăirea nălucirei și a minții" *(Ms. cit.).* Potrivit neîntreruptului și reversibilului transfer de funcții, „ochiul" eminescian nu e despărțit prin nici o graniță de domeniul „acusticului", distingând „râuri de cântări" *(Epigonii),* „flori care cânt" *(Mortua est!),* devenind „vorbăreț" în clipele marilor extaze, când „limba [...] e mută" *(Călin — File din poveste).* „Auzului" eminescian nu-i este greu să „vadă" cum „apele plâng, clar izvorând din fântâne" *(Sara pe deal),* să-și reprezinte și el, tactil, „moliciunea" unui „pas abia atins de scânduri" *(Afară-i toamnă),* spre a lăsa, la rându-i, în certe cazuri, toată structurarea senzațiilor în

seama unor percepții motrice de un hieratism delicat: „Ah, subțire si gingașă / Tu pășeai încet, încet, / Dulce îmi veneai în umbra / Tăinuitului boschet / Și lăsându-te la pieptu-mi,/ Nu știam ce-i pe pământ, / Ne spuneam atât de multe / Făr-a zice un cuvânt“ *(Pe aceeași ulicioară)*. Substituirile impresive sunt mereu mărturie a logodnei simțurilor, zămislitoare de neîntrerupte efecte sinestezice. „Mirosul“ poate fi „răcoros“ *(Rime alegorice)*, „durerile“ sunt mai totdeauna „negre“ *(Iar fața ta e străvezie)*, „ochii“ pot „învenina“ *(Venin și farmec)*, „frunzele“ au „guri“ șoptitoare *(Diana)*, „lumina“ e câteodată „rece“ dar plină de „farmec“, „ploaia“ — „dulce“ *(Luceafărul)*. Până și „urdorile“ pot fi „de argint“ *(Geniu pustiu)*. „Apa“ devine uneori narcotică, dar altă dată dezlănțuie cenestezii „sălbatice“ *(Cezara)*. „femeia“ poate fi „cântare“ și atunci e bineînțeles și „vrajă“ *(Mira)*. Un părinte — cum se zisese și în poemul *Ochii* — își „ospătează vederea“ la ivirea fiului său *(Bogdan Dragoș)*. Iar pentru gazetarul Eminescu, demagogii politici se înfățișau cu „o gură ce pare a-și fi arogat pe seamă-și atribuțiunile celorlalte calități“ dăruite oamenilor de către natură *(Adevăruri istorice)*.

Cu asemenea sinestezii, frapante prin prospețime nu prin extravaganță, nu prin voința originalității cu orice preț, Eminescu reface încă de la nivelul structurii de temelie a creației sale, cea a sensibilității, nu fața „legală“ a lumii[1], ci imaginea ei *adevărată* în sens primordial, nedesfigurată de cele învățate „în colbul trist al școlii“ *(Ca o făclie...)*. Abia dispunând de asemenea rezerve impresive, cărora nu tocmai ușor li s-ar afla termeni de comparație, Eminescu le poate supune „recii cumpene a gândirii“ fără a nimeri în „aerul uscat [...] sedus de abstracțiuni“[2], cum crede I. Negoițescu, ci iscând codri de interogații existențiale care circumscriu dificultatea și măreția condiției umane ca la puțini mari poeți lirici. Și tot numai în funcție de profuziunea impresiilor „legale“ (în sensul de obârșie al termenului), precum și pe baza estimării lor cu necruțătoare luciditate, a devenit posibilă — la supremul nivel structural al creației eminesciene — „replica“ antropologică-artistică atât de cutezător-plauzibilă față de existența *dată* de către natură oamenilor: aceea pe care amintitul comentator o socotea corespondentă (printr-un simplu *ex nihilo*) „marelui romantism al viziunilor, explorator de domenii abisal metaforice“[3]. Domeniile „abisal metaforice“ duc spre condiția preumană ori spre una a vârstelor arhaice la care Eminescu apela doar ca la un anume termen de referință, nu către cea a umanității moderne, circumscrisă prin romantismul eminescian „al viziunilor“ pentru un viitor încă departe de a putea fi determinat. Încât, Maiorescu avea mai multă dreptate decât bănuia când nu întârziase să-i salute ivirea la *Convorbiri literare* prin determinativele de „om al timpului modern“. Mitul „vârstei de aur“ la care s-au făcut atâtea referiri *în sine*, Eminescu îl vedea reactualizat prin acel necesar „Zidiți din dărmături gigantici piramide / Ca un *memento mori* pe al istoriei

[1] I. Negoițescu, *op. cit.*, p. 21
[2] *Ibidem*, p. 25
[3] *Ibidem*, p. 22

plan", de vreme ce „destul voi aşteptarăţi / Ca să vedeţi ce bine o să ias'; / Nimic...Locul hienei îl luă cel vorbăreţ, / Locul cruzimii vechie, cel lins şi pizmăreţ" *(Împărat şi proletar)*. Aşadar, între „cruzimea veche" şi „vorbareţ-pizmătareţii" cu care era contemporan, Eminescu îşi reprezenta „întoarcerea la vremile-aurite" de pe o temelie nouă. Dar să nu anticipăm prea mult ceea ce e menit să iasă în plină lumină de la nivelul celorlalte două structuri artistice fundamentale ale operei eminesciene.

Reluând firul anterior, credem că a început să se întrevadă din cele de pâna acum ce fel de poet era destinat să devină Eminescu prin particularităţile sensibilităţii şi a felului lor de a se structura. Nu un artizan narcisic, fie şi de anvergură, ci un promotor prin artă al cunoaşterii şi al marilor întrebări menite să nu-i pună acesteia vreun termen. Iar aşa fiind, particularitatea semnalată de a „vedea" cu toate simţurile, stând sub semnul nemăsuratei apetenţe şi a demnităţii specific umane pe care Eminescu o atribuia cunoaşterii, poate fi urmărită pe trepte superioare de structurare a sensibilităţii. Prin însuşirea „ochiului" de egală deschidere către imensităţile lumii şi ale vieţii sufleteşti (unde simbolizează introspecţia), Eminescu a devenit unul dintre cei mai plini de stăruinţă şi mai inspiraţi celebratori ai „privirii omeneşti" din lirica universală. De aceea, poate, considerând că e un mare eroism în cazul celor ce-şi urmează ţelul chiar dacă sunt lipsiţi de darul vederii, Eminescu pune la obârşiile întrezăritei mitologii româneşti din *Genaia* pe „orbul poet Rom", iar ca simbol de tragism disimulat al apoliniei din vremea clasicităţii eline alege pe „orbul sculptor" ce „în chilie pipăie marmora clară / Dalta-i tremură...înmoaie cu gândirea-i temerară / Piatra rece. Neted iese de sub mână-i un întreg, / Ce la lume îşi arată palida-i eterna-i fire, / Stabilă-n a ei mişcare, mută-n cruda ei simţire — / O durere-ncremenită printre secolii ce trec" *(Memento mori)*. În acelaşi sens, cu prilejul unei cronici teatrale despre *Romanele dramatizate*, Eminescu dă următoarele deslusiri: „Orbia răspândeşte linişte fericită pe faţă, o expresie de tristă şi totuşi senină resignaţiune, un orb are asemănare c-un dormind sau c-un sfânt. Nu numai atâta. Cine nu vede lumea din afară trăieşte numai înlăuntrul sufletului său, de aceea aerul de înţelepciune al orbilor [...] Antiteza [...] este: seninul ochilor minţii şi întunericul ochilor trupului„[1].

Prin contrast, deducem, pentru Eminescu "vederea" este punctul de incidenţă greu de echilibrat prin sine însuşi dintre priveliştile existenţei de aievea şi cele ale trăirilor interioare. E de observat, în cazul acestui mare senzitiv, un elan dionisiac al vizualităţii mergând până la hedonism (acel „a se ospăta" cu privirea semnalat anterior), care prin propriu-i exces poate duce la dezabuzare şi atonie. În consecinţă, din proprie pornire ori sub imperiul împrejurărilor, poetul îi caută „privirii" contraponderi de natură a o tempera. O dispoziţie eminesciană distinctă, spre exemplu, este de a exalta prin contemplare nemijlocit vizuală farmecele imediat perceptibile ale femeii, concludentă fiind pentru acest fel de a fi strofa a doua din *Venere şi Madonă:*

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, IX, ed. academică, 1980, p. 293

„Venere, marmoră caldă, ochi de piatră ce scânteie,
Braț molatic ca gândirea unui împărat poet,
Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,
A femeiei ce și astăzi tot frumoasă o revăd".

Fie și numai din acest exemplu cu semnificație liminară se poate observa că *văzul* nu face din Eminescu doar un „pictor al luminii", ci în egală măsură și unul al „formelor", între aceste ipostaze nefiind cu putință de altminteri a trage vreo netă linie despărțitoare, de vreme ce prin natura lucrurilor ele se condiționează reciproc. Statuaria în genere, iar cea elină îndeosebi, reprezintă prin excelență un simbol al „formelor", pe care Eminescu, prin versurile de mai sus, îl reproduce cu mare și sugestivă economie verbală. Însă „formele" nu pot fi percepute fără „lumina" proiectată asupra lor, care, ca „simbol al devenirii" cum o definea Tudor Vianu și cum și este printr-un atribut al ei, imprimă un anume *dinamism* oricărei configurații formale, fie prin continua deplasare din exterior a surselor ei de iradiere, fie prin luminescența intrinsecă ce se revarsă în afară, mai cu seamă în cazul materiilor translucide în grade variabile, sau apte de a fi translucidizate, pentru care arătam că Eminescu manifestă preferință. Astfel e în *Venere și Madonă,* unde „marmura" statuii este „caldă", sugerând deci lumina printr-un derivat al ei, iar numaidecât după aceea atribuindu-se „scânteiere" ochiului „de piatră", — mod de viață eternă posibilă sub regimul artei mari. „Întregul" ieșit de sub dalta sculptorului orb din *Memento mori* am văzut că era „stabil" în „mișcarea" lui zămislitoare de sensuri și ipostaze ale frumuseții, ceea ce nu poate să însemne decât că și în ordinea creației autentice Eminescu nu putea să-și reprezinte lucrurile în afara supremului său principiu generalizator și integrator după care „antitezele sunt viața".

Mod frecvent de a exalta frumusețea feminină, de a o „diviniza", cum aflăm din *Venere și Madonă,* „sculpturalul", această emanație specific structurală a vizualității eminesciene, își asociază, spre a potența sugestia vieții de aievea, datele perceptive ale celorlalte simțuri, în configurații sinestezice imprevizibile și de o „materialitate" subtil înnobilată. Prin „întunericul" incert de dincolo de licărirea focului din cămin, femeia îndrăgită se apropie „surâzândă", „albă ca zăpada iernii" („zăpada" fiind unul din posibilele corespondente metaforice ale „marmorei"), „dulce ca o zi de vară" (mod de a sugera lumina și căldura anotimpului estival), având „brațe albe, moi, rotunde, parfumate", privind „cu iubire" fața „pălindă" a bărbatului *(Noaptea...).* Alteori, materiile îndumnezeitoare ale frumuseții feminine sunt dispuse în moduri proprii de a sugera vitalitatea gingaș agresivă, puritate luminoasă, inocență florală:

„Și de-a soarelui căldură
Voi fi roșie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul
Să-ți astup cu dânsul gura.

[.....]

Înc-o gură — și dispare...
Ca un stâlp eu stam în lună!
Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi dulce floare!“

(Floare albastră)

Elocvent este hedonismul amănunțirii cu privirea a farmecelor nubilității în *Călin (File din poveste):*

„După pânza de painjăn doarme fata de-mpărat;
Înecată de lumină e întinsă în crivat.
Al ei chip se zugrăvește plin și alb: cu ochiul măsuri
Prin ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri;
Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci și-arată
Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată.
Răsfiratul păr de aur peste perini se-mprăștie,
Tâmpla bate liniștită ca o umbră viorie,
Și sprâncenele arcate fruntea albă i-o încheie,
Cu o singură trăsură măiestrit le încondeie;
Sub pleoapele închise globii ochilor se bat,
Brațul ei atârnă leneș peste marginea de pat;
De a vârstei ei căldură fragii sânului se coc,
A ei gură-i descleștată de-a suflării sale foc,
Ea zâmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri;
Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri“.

O asemenea „măsurare“ cu ochi insistent, detaliu după detaliu, a feminității în dezbobocire ar putea să pară lascivă, dacă în senzualitatea ei densă n-ar fi ceva din felul Dianei de a-l contempla pe Endymion dormind. Eminescu — așa cum singur prezuma în *Scrisoarea V* — avea (ca și Goethe) disponibilități de naivitate ca și păgână, putința de a „învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice“. Nu altfel e înfățișată Cezara înainte de a intra în mare când „își golise gâtul ei de ninsoare, își despletise părul pe umerii rotunzi și pe sânii crescuți în sete de amor, până rămase goală și frumoasă ca o statuă antică, având înaintea acestei din urmă avantagiul vieții, acea peliță caldă, dulce, netedă, care lăsa urme dac-o atingeai“, părând „o-nchipuire de zăpadă, cu părul ei lung de aur, ce-i ajungea la călcâie“, ca „Eva-n paradis“ *(Cezara)*. Tot astfel îi apare Ana, din piesa *Bogdan Dragoș*, fiului de voievod maramureșean: „cu pas sfios“, „albă“, „în părul ei cel galben“, „înaltă, mlădioasă“.

Pentru asemenea „portrete“ trebuie „rame“ pe măsură, croite prin disimetrii savant gândite, ca în *Singurătate:*

„Este *Ea*. Deșarta casă
Dintr-o dată-mi pare plină,
În privazul negru-al vieți-mi
E-o icoană de lumină“.

Sau ca acelea din postuma *Dormi!*, unde intimitatea caldă a casei, acel *nescio quid* evlavios al contemplației sunt ca o retranșare din fața ravagiilor timpului-Moloh

(„Dormi liniștit c-un braț pe după cap, / Din când în când cu ochiul eu te fur, / Din când în când din mână cartea scap, / Și-s fericit... Pulsează lunga vreme / În orologi cu pașii uniformi...“). Nu alte funcții are acest veritabil „studiu“ al vestimentației-„ramă“ din preambulul poemului semnificativ numit *Icoană și privaz:*

„De vrei ca toată lumea nebună să o faci,
În catifea, copilă, în negru să te-mbraci —
Ca marmora de albă cu fața ta răsari,
În bolțile sub frunte lumină ochii mari
Și părul blond în caer și umeri de zăpadă —
În negru, gură-dulce, frumos o să-ți mai șadă!

De vrei să-mi placi tu mie, auzi? și numai mie,
Atuncea tu îmbracă matasă viorie,
Ea-nvinețește dulce, o umbr-abia ușor,
Un sân curat ca ceara, obrazul zâmbitor
Și-ți dă un aer timid, suferitor, plăpând,
Nemărginit de gingaș, nemărginit de blând“.

Vizualitatea, mereu predominantă, își asociază deci în asemenea situații reprezentări-„cadru“ de proveniență rafinat artizană. Mai curente sunt, totuși, la un poet ce aparține precumpănitor familiei „naivilor“ (în accepția schilleriană a termenului), ambiențele-„ramă“ naturistice, corespunzând însușirilor femeii artemidice, reliefându-le ca niște amplificatori ai privirii-„oglindă“:

— „Hai în codrul cu verdeață,
Und-izvoare plâng în vale,
Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.
Acolo-n ochiu de padure,
Lângă trestia cea lină
Și sub bolta cea senină
Vom ședea în foi de mure“.

(Floare albastră)

În *Lacul*, „ochiul de pădure“ e cromatizat cu mare prospețime lapidară, pentru ca disimetriile observate în alt context să reapară prin neivirea celei așteptate, totul rămânând ca o magnifică scenă goală:

„Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă;
Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă“.

În *Dorința*, arhitectura naturistică de o mare, învăluitoare complexitate a sonorităților, e în punctul de plecare tot rezultanta vizualității, amplificată și diversificată imaginar pentru o problematică întâlnire „la izvorul / Care tremură pe prund“ în afunduri de pădure:

„Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratice izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri".

Prin această din urmă priveliște, am pătruns însă (disocierea strictă fiind practic imposibilă) în alt câmp de structurare a componentelor operei eminesciene, cu particularități de care va veni vorba mai încolo. Ceea ce am voit să relevăm prin cele de până acum e că de la nivelul exclusivei impresivități, al „structurării" în anume fel a „sensibilității" eminesciene considerată în ea însăși, existența apare ca din perspectiva simțului comun, totuși cu densitatea și prospețimea senzorială a celui — cum îl definea Ibrăileanu — „emotiv [...] ca un primitiv, naiv și curios ca un copil — nou în fața universului". Totul, de la acest nivel structurant, se petrece „de față", într-un prezent intemporal și, ca atare, neproblematizat, sau cu aducerea într-un asemenea prezent a unui trecut ori a unui viitor neiscătoare de confruntări, de neliniștea alternativei. Culorile sunt nete, fără suprapuneri, amestecuri, dozaje, trădând intenția polifoniei de sensuri prin substantivizări și adjectivări mai curând univoce: lacul pădurатic, am văzut e „albastru" și presărat cu nuferi „galbeni"; codrul însuși e, firește, „cu verdeață"; înserarea se vestește prin „raze roșii" *(Făt-Frumos din tei);* izvoarele sunt „albe"; sau, cu o materialitate mai subliniată, indicând rotația anotimpurilor, a orelor de pe traiectul zi-noapte, sculpturalitatea formelor corporale, — apare metalicul sau mineralul de aleasă extracție („codri de aramă", „pădurea de argint", părul feminin e „de aur", trupul — marmorean). Frecvența verbelor din familia lui „a privi", „a asculta", „a cutreiera" indică apreciabile deschideri de perspectivă, totuși de perimetru domestic autohton, ca în atât de caracteristica postumă *Frumoasă-i* (1866):

„Pe stânca sfărâmată mă sui,
Gândirilor aripi le pui;
De-acolo cu ochiul uimit
Eu caut colo-n răsărit
Și caut cu sufletul dus
La cerul pierdut în apus.
Cobor apoi stânca în jos,
Mă culc între flori cu miros,
Ascult la a valului cânt,
La geamătul dulce din vânt."

Sau cu un plus de adâncime, venind din rememorația de mare exactitudine, fără alte adăugiri:

„Fiind băiet păduri cutreieram
Și mă culcam ades lângă izvor,
Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam
S-aud cum apa sună-ncetișor;

Un freamăt lin trecea din ram în ram
Și un miros venea adormitor.
Astfel ades eu nopți întregi am mas,
Blând îngânat de-al valurilor glas.

Răsare luna,-mi bate drept în față:
Un rai din basme văd printre pleoapé,
Pe câmp un văl de argintie ceață;
Sclipiri pe cer, văpaie preste ape".

(*Fiind băiet păduri cutreieram*, 1878)

În totul, e, așadar, o concretețe ca de mare pictor impresionist și, totodată, o fermitate parnasiană a conturelor. Încât, dacă opera eminesciană s-ar reduce la această „structură a sensibilității" nude, ar avea verosimilitatea realistică pe care i-au atribuit-o unii și alții, mai mult sau mai puțin nuanțat, însă oricum nu după postulatul „analogiei" cu ordinea de aievea a lumii obiective.

2. "INTELIGIBILUL"

De fapt, cum opina Ibrăileanu (fie și numai din necesități de comparație), sensibilitatea de care am vorbit e chiar a „copilului" Eminescu, cel zidit în intemporalitatea lui monadică despre care aflăm din complex-destăinuitorul poem cu cea mai îndelungată gestație, în labirintul manuscriselor, *Codru și salon* (1877):

„Ar vrea să rătăcească câmpia înflorită,
Unde ale lui zile din visuri le-au țesut;
Unde-nvăța din râuri o viață liniștită,
Părând să n-aibă capăt, cum n-are început".

Atunci, într-o asemenea lume parcă fără confinii, identitatea orfică dintre un „eu" de excepție și „stihiile" ce i se destăinuiau fără nici o silă excludea *problematizarea* în alt chip decât ca *așteptare* a unor elanuri, altminteri, cu imense disponibilități dionisiace:

„Mama-i știa atâtea povești, pe cât fuse
Torsese în viață... deci ea l-au învățat
Să tâlcuiască semne ș-a păsărilor spuse
Și murmura cuminte a râului curat.

[.....]

A firii dulce limbă de el era-nțeleasă
Și îl umplea de cântec cum îl umplea de dor".

Deschidere „uimită" către lume, așadar, dispoziție suprasaturată spre „cântec" și — în aceeași măsură — spre „dor", iată coordonatele structurale genuine ale sensibilității eminesciene, numite cu indicibilă melancolie retrospectivă de către poetul însuși. Semnul distinctiv al „structurii sensibilității" eminesciene, în starea ei preadolescentină, e *afirmația necontrariată*, exultantă, a existenței într-o ambianță ca și paradisiacă, sublim-neproblematică, dar nu fără bănuiala unor dispoziții problematizatoare, a „dorului" care dintotdeauna între fiii acestui pământ a tins să reinstituie armonia dată a lumii de pe o temelie specific umană.

Arătam în *Hyperion, I* că există o anume „obsesie" eminesciană configurată încă de la intrarea în adolescență a „copilului" ce până atunci doar „visa". Sub obsesia aceasta, dispoziția spre „cântec" s-a actualizat năpraznic, iar „dorul", devenit de acum înainte „nemărginit", a întreținut-o până la mistuirea de sine a celui mai cu generozitate dotat dintre poeții etniei noastre. Iată ce aflăm din strofele înlăturate la publicarea în *Familia* din 1866 a poeziei *Din străinătate* (1865):

„Apoi mi-aduc aminte... O zi de primăvară...
Și m-am trezit în luncă c-un pui cu ochi de foc,
Cu părul negru-n coade, cu fața zâmbitoare.
Ea-și plecă ochii timizi — și eu am stat pe loc.

Ce s-a-ntâmplat de-atuncia eu nu-mi aduc aminte.
Adesea însă noaptea când mai nebun veghez,
Eu văd ca și aievea: biserică — morminte,
Iar printre ele unul c-o cruce neagră văz.

S-a dus!... De-aceea însă aș vrea încă o dată
Să văd lunca cea verde, să văd valea cu flori,
Unde ades de brațu-i în noaptea înstelată
Ședeam pe stânca stearpă spunându-i ghicitori.

Azi să ghicesc ce-i moartea?... Iată ce-mi mai rămâne.
Știu eu de ce-am iubit-o? știu eu de ce-a murit?
Adesea nu dorm noaptea... Gândesc, resgândesc bine
Și nu ghicesc nimica cu capu-mi ostenit".

Cvartetul acesta de strofe ar putea fi lăsat în afara atenției, dacă și poetul ar fi făcut-o. Dar nu! „Stânca stearpă" reapare în poemul *Frumoasă-i...*, de la 1866, rămas și el postum. Tot din 1866 e o „meditațiune" pe tema „azi să ghicesc ce-i moartea?", intitulată atunci *Elena* și devenită ulterior *Mortua est!* Aici, „puiul cu ochi de foc" la care se făcea referire în *Din străinătate* apare prin pânza de zăbranic a rememorației funebre cu „două negre diamante de foc" substituite „ochilor". Iar strofa finală arată că — înainte de a fi fost ridicat la scara istoriei umanități — sever avertizatorul „memento mori" devenise nucleul obsesiv al „mitului personal" eminescian, în modurile lui inițiale de a se configura:

„La ce? oare totul nu e nebunie?
Au moartea-ți, copilă, așa-a fost să fie?
Au e scop în lume? Tu chip râzător
Ai fost tu anume ca junâ să mori?"

În versiunea de pe la 1873—1874 a aceluiași motiv obsedant, numită acum *Un roman*, copila cu „ochi de foc“ și cu fața zâmbitoare„ devine o apariție ca de Artemis:

„A ierburilor spice stau sure-verzi în soare,
Crescute-ajung la brâul unei copile. Lin
Prin iarba mare trece, ș-aminte luătoare
Plivește flori de aur și fire de pelin.

Cunună-și împletește și-o încaieră sălbatec
În pletele îmflate, în părul încâlcit,
Și ochii râd în capu-i, și fața-i e jăratec —
A lanurilor zână cu chip frumos, răstit.

Ș-apoi în codru trece și cântă doina dragă.
Selbatec este glasu-i, răstit, copilăros,
El sună-n codrul verde, în lumea lui întreagă,
Albele ei picioare îndoaie flori pe jos“.

Prin raportare la „ghicitorile“ pe care versurile de la 1865 arătau că le spunea copilei „pe stânca stearpă“, poetul glosează acum incomensurabil:

„Da, ghicitori... enigme. Ah! ce știa pe-atunce
De-a vieții grea enigmă, de anii furtunoși?“

Așadar, „ghicitoarea“ morții la care începuse să „gândească, resgândească bine“ de pe la 1865 înainte cel ce în preadolescență „râdea, cânta degeaba...plângea chiar în zadar“ determinase, printr-o relație de neocolit, și reprezentarea vieții ca pe o ghicitoare terifiantă, ca pe o „grea enigmă“. Nu dobândește, prin cele de până acum, o justificare mai adâncă decât se bănuie scrisoarea din 1878 către Iacob Negruzzi, prin care Eminescu se declara a fi un „Gelegenheitsdichter“ atrăgându-i atenția că dacă a crezut „de cuviință“ să aștearnă pe hârtie „momentele unei vieți destul de deșerte și ne[î]nsemnate“ e un semn că le-a socotit „vrednice de aceasta“? Iar întrebările privitoare la „enigma“ morții și a vieții ce dintru început năpădesc creația eminesciană nu tind să se instituie, întemeindu-se pe o „sensibilitate“ de amplitudini dionisiac-orfice, într-o veritabilă „*structură a reflexivității*“, transformând „uimirea“ eminesciană preadolescentină față de existență în „luciditate“ amar scormonitoare?

Poate e mai potrivit să se spună că uimirea genuină nu se „transformă“ pur și simplu în *luciditate*, ci se interferează cu aceasta (mereu antinomic-complementar, ca totdeauna și pretutindeni la Eminescu). Iar astfel ele își potențează reciproc funcțiile. Fără controlul *lucidității*, fără capacitatea acesteia de a-i multiplica obiectivele și de a i le problematiza, *uimirea impresivă* eminesciană ar fi degenerat într-o *sentimentalitate* fără vlagă, înclinare despre care Slavici a ținut să ne asigure că-i era lui Eminescu în toate străină: „Ceea ce noi numim sentimentalitate nu exista pentru dânsul. El n-avea slăbiciuni pentru nimic. Toate porneau la dânsul din convingere și ceea ce noi ceilalți facem din iubire el făcea din hotărâre nestrămutată“[1].

[1] I. Slavici, *Amintiri*, 1967, p. 14

Fără influxurile uimirii, iscate de un sensorium enorm și pururi disponibil în ordinea receptivității, luciditatea eminesciană nu ar fi pendulat între extaz intelectiv, scepticism bântuit subiacent de așteptarea a ceea ce l-ar contrazice, sarcasm prometeic, ci ar fi sfârșit prin a împietri în cinismul de toate sterilizator. Ceea ce încă de la prima poezie destăinuitoare a „mitului personal" am văzut că nu se întâmplă, atitudinile lirice din ea fiind premonitorii pentru tot ce va defini de acum înainte opera eminesciană. Surprinderea de a se fi „trezit" din visătoria fără obiect în fața unei „*zâne a lanurilor*" și de a fi încremenit („am stat pe loc") la apariția ei parcă neverosimilă sunt tot atâtea hieroglife ale unei uimiri fără de margini. Plasmă inefabilă a „dorului nemărginit" și condiție a întâiului impact existențial care s-a întâmplat să se situeze sub zodia tuturor sortilegiilor, ea a prelungit printr-o supremă întregire *solaritatea* dinainte a unei vieți ce părea „să n-aibă capăt, cum n-are început" *(Codru și salon)*. Stupefacția celui de al doilea impact existențial, contrapondere năpraznic-derutătoare a primului, veritabilă *cădere* din regimul mitic al „plăcerilor mai naturale" *(Din străinătate)* în contingentul reprezentării „ca și 'aievea'" a „mormântului [...] c-o cruce neagră", e metafora limitării implacabile în raport cu ceea ce părea până atunci „să n-aibă capăt", nici „început". Iar asemenea impact se convertește — cum destăinuie poezia — nu în „veghe" neutrală, ci cutremurată de mari seisme lăuntrice, „nebună", cadru de germinație al *întrebărilor* care prin însăși natura lor figurează armura lucidității ofensive, scormonitoare.

„Viața", ca dat în devenire, e legată prin coordonatele sale evidente de solaritate, stă sub semnul diurnului. „Meditația" (= *veghea*) asupra resorturilor inaparente ale vieții e nocturnă, între altele și potrivit unei simbolistici de apreciabilă tradiție, pe care au pus-o în valoare mai cu seamă romanticii. Solaritatea iscă impresii fără număr, dar prea nete și alerte în imediatețea lor, spre a da loc problematizării. Selenaritatea, prin încetinirea ritmului vital manifest, e un regim prin excelență al reculegerii, pune distanță față de impresiile de peste zi, convertind trăirea în retrăire, cu toate implicațiile deliberative ale acesteia. Așa cum arată miturile, îndeobște reprezentările folclorice cu adânci rădăcini în timp, îndeletnicirile zilnice se desfășoară fără ocoluri cazuistice, definindu-l ca atare pe omul pragmatic, activ. Regimul existenței pentru care intrarea în nocturn nu echivalează cu simpla trecere în starea vegetativă, fiind prin definiție prielnic contemplației și întregului ei cortegiu de practici adiacente, îl caracterizează pe meditativ:

„Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci
Și gândirilor dând viață, suferințele întuneci;
Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!

Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate!
Câte țărmuri înflorite, ce palate și cetăți,

Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți!
Și în câte mii de case lin patruns-ai prin ferești,
Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!“
(Scrisoarea I)

Ziua, cu astrul ei emblematic, exemplifică viața în formele ei individuale și evoluând pe traiecte previzibile, fără surprize notabile. Noaptea, învăluită în întunericul ale cărui densități abia le subțiază ori le presară cu zone de luminescență incertă luna și celelalte astre mai de departe, simbolizează *existența* ca „ființare“ (= „dăinuire“, „Das Sein“), adică în formele ei potențiale sau germinative, care pot să-i apară unui ochi superficial ca „moarte“ și oricum nu arată cu certitudine la ce vor duce, menținând totul sub semnul tainei. În cazul omului înclinat din fire pentru trăirea prin excelență diurnă, cumpăna dintre gând (adică reflecție, problematizare) și faptă înclină fără vizibile șovăiri spre cea de-a doua. Omul, la care trăirea diurnă și cea nocturnă se presupun cu necesitate, una fiind complementul celeilalte, e firesc să păstreze cumpăna dreaptă dintre cugetare și acțiune, cum metaforic arată Eminescu în *Se bate miezul nopții*.

Un pas decisiv — un seism ca acela de la intrarea poetului în adolescență — și dedublarea existând până atunci ca simplă (deși puternică) virtualitate se actualizează, devine opțiunea de o viață, cu „stilul“ ei de afirmare corespunzător naturilor prin definiție exponențiale. „Solarul“ preadolescent care „râdea, cânta degeaba — plângea chiar în zadar“ s-a întregit năpraznic la intrarea în adolescență prin „selenaritatea“ ce dăinuia înainte doar pasiv în adâncurile ființei sale. În toate acestea nu e numai un simplu mod figurat de a vorbi. „Selene“, *luna*, la cei vechi, era echivalată mitic cu partea bună sau cel puțin ameliorabilă) a naturii. Noaptea, sub semnul lunii, prevalează nu numai puterile germinative din natură, dar și forțele prospective cele mai departe răzbătătoare din sufletul omenesc. Luna răspândește lumină *reflectată* de principiul vieții în ebuliție, soarele. În raport cu *acțiunea* proliferantă a naturii, *gândirea* umană e „reflectarea“ acesteia. Încât, figurativ vorbind doar într-o măsură, „gândirea“ stă sub semnul lunii, în raport cu „acțiunea“, pentru care regimul firesc e cel solar. Astfel ca prin adâncă intuiție, arhetipală, Eminescu, cel din prima poezie care, virtualmente, îl și exprima integral, după ce evocă „ziua de primăvară“ când a întâlnit *dragostea* (simboluri convergente indicând maxima condensare a *vitalității*), aduce din amintirea „ca și aievea“ privelișteа nocturnă, „când mai nebun veghez“. Acestei priveliști îi asociază — ca, mai târziu, în *Melancolie* — „biserica“, „mormintele“, între care cel „c-o cruce neagră“ (simbol de stingere nu a *vieții* considerată generic, ci de nimicire a *iubirii*, această chintesențială hieroglifă antropologică a ceea ce ar putea fi *principiul bun* al existenței, dacă ar *dura*). Și conchide în accepția mitică dintotdeauna subînțeleasă asupra învecinării (dacă nu chiar a interferenței) dintre „gândire“ și „ghicire“ (adică aproximarea magică a celei dintâi): „Azi să ghicesc ce-i moartea?“; „gândesc, resgândesc bine“. Nimic nu se va mai schimba de acum înainte, exceptând sporul

de luciditate, dobândit prin substituirea treptată a gândirii mitico-magice din postume ca *Demonism* (1872) cu cea științifică. Pentru Eminescu, aceasta din urmă era încărcată de mai puternice și mai plauzibile virtualități poetice, după cum se observă în *Scrisoarea I* (1881), citata imagine cosmogonică din vecinătățile postumei *Mușat și ursitorile* (1882), în *Luceafărul* (1883), unde evocarea priveliștilor de geneză și apocatastază nu reinterpretează locuri comune ale străvechilor mituri, chiar când (doar) pornește de la acestea, ci e de un inedit ce abia va fi prețuit cum se cuvine de acum înainte. În virtutea unei asemenea evoluții, spre deosebire de momentul de descumpăt inițial, „moartea" nu va mai acoperi tot orizontul gândirii, obsesiv, ci va fi comparată mereu mai stăruitor cu „viața", înțeleasă nu ca termen progresiv disparent, ci etern complementar al nonexistenței. Dintre atâtea alte dovezi, să amintim doar versiunea din 1876 a poemului dramatic *Andrei Mureșanu* (cf. *Ms. 2283*, f. 138 v.), unde se confirmă programatic statornicia unui fel de a fi în ordine antropologică și artistică, cu marcata subliniere a fecundei dedublări existențiale:

„Când totul doarme-n zvonul izvorului de pace,
Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace.
Și azi îndrept aceleași crude-ntrebări la soarte
Și-asamăn întreolaltă viață și cu moarte".

Iată componentele ca și stihiale ale „mitului personal" eminescian, din coliziunea neîntreruptă a cărora s-a actualizat *structura reflexivității artistice* a creatorului român absolut. Esențialmente, prin alcătuirea ca de „accident" al naturii, Eminescu era sortit să se împartă — cu momente variabile de prevalență — între tagma celor în care „trăiește firea" și a celor ce „o cumpănesc ș-o scriu" (*E împărțită omenirea*, 1876). Ivirea în cadrul unei ambianțe romantice decantate de nesiguranțele dintâi ale acestui curent literar-artistic a reprezentat o consonanță, nu mai mult, pentru romanticitatea funciară eminesciană.

Și iată că, dacă pentru un creator de frumos cel puțin, cu toate că nu numai în astfel de caz, „simțurile" stimulează „gândirea" (după cum era încredințat Eminescu), contrariul începe a se dovedi tot atât de adevărat. Fiindcă structuri artistice în necomunicare, fără a se intercondiționa, nu există decât la scriitorii cu totul mediocri. Să urmărim numai cu titlu de exemplu și acest aspect al *fenomenologiei* structurilor în creația eminesciană. Simțurile-s, la Eminescu, un nelipsit și complex element de referință pentru tot ce e de descifrat în creația sa. Fără verificarea prin ele, nimic nu întrunește la acest spirit universal criteriul adevărului sau, cel puțin, al vreunei componente de-a acestuia. Nici, bineînțeles, abstracțiile minții omenești. Fără concursul parcă *invizibil* al „reflexivității", oricine o știe, „sensibilitatea" ar fi doar spontană, oarbă adaptare la mediu: fulgurantă, stereotipă, fără evoluție și diferențiere, redusă la afectele primare. N-ar realiza saltul din imperiul necesității în acela al libertății, pe care în cazul oamenilor îl reprezintă „afectivitatea", unde factorii *sensibili* și *reflexivi* reprezintă o unitate de nedesfăcut, irepetabilă în

devenirea și felul demersurilor sale, individualizatoare prin excelență. Paradoxul antropologic e, prin urmare, că „sensibilitatea“, acționând independent, l-ar reprezenta pe omul *în sine* (produs al naturii pe treapta de simplă animare ca oricare altul), în vreme ce abia supunându-se impulsurilor „reflexivității“ (și, după cum vom vedea mai încolo, ale „imaginativității“), ea nu apucă pe calea omogenizării nefecunde cu celelalte moduri de ființare, ci se *eterogenizează* demiurgic, ducând la incomensurabilul cortegiu de manifestări ale omului *pentru sine*, ca ființă social-istorică beneficiind de un statut ontologic aparte.

Asemenea tensiune *sui generis* dintre „particular“ și „general“, care în cazul naturilor umane exponențiale e cu deosebire bătătoare la ochi, își află în scrisul eminescian o întruchipare de rară elocvență. „Simțurile“, pentru Eminescu fiind „din rudenia minții“, care le e „bold“, au ajuns la o strașnică structurare datorită acțiunii ca și invizibile (care în operele de artă „nici nu se vede“, zicea scriitorul) a „reflexivității“. Acesteia îi datoresc raza de cuprindere și acuitatea de dimensiuni stihiale, — ceea ce e întru totul de înțeles. Pentru un creator de frumos, „reflexivitatea“ nu e mașină de „noționalizare“ a senzațiilor, inpresiilor, de așezare a acestora în pure ecuații silogistice, adică de variabilă *sterilizare,* precum arată psihologii, logicienii, filosofii, din stricta lor perspectivă. La un adevărat creator de frumos, „reflexivitatea“ e, cum sublinia Eminescu, ceva ce „nu se vede“ din pricina nespecializării ei autotelice, a menținerii în marginile funcției esențiale de „bold“ al simțurilor și de acțiune a lor conjugată la maximum. Veritabilul artist le ridică la starea de veghe nu doar dictată de rațiuni biologice de securitate sau elementar-ludice, ci le inculcă demnitatea *luciditătii* antropologice, a *pândei* neconjecturale, a iscodirii tainelor firii nu numai din motive nemijlocit pragmatice. Le stimulează capacitatea de *acțiune* independentă, nu abia pe aceea de *reacțiune* cvasi-pasivă, automatică, la solicitările existenței. Figurând prin „Demiurgos“ principiul său binecunoscut „antitezele sunt viața“ îi opune o fire de neacceptare tocmai în virtutea demnității „reflexive“ de a concepe existența umană ca neorbită de consecințele malefice ale alternării nesfârșite de „armonii“ și „dizarmonii“:

„Totu-i mască pentru mine, însumi eu îmi par o mască.
Demiurg se mișcă-n mine, vrând să mă ademenească.
Îmi oferă bucuria și să fiu cu voi de-o samă,
Numai să-mi orbească mintea și să nu spun cum îl cheamă“.

Și cu superbie prometeică, opusă ignoranței sau autoiluzionării *(Dezgust)*, în același poem Eminescu îndeamnă — cum niciodată n-a ostenit s-o facă — la *luciditatea reflecției* și la a face din *exercițiul simțurilor* (din, am putea spune, *cenestezia existențială*) nu pretext de *vulgar hedonism*, ci *prilej de cunoaștere:*

„Aveți viața și puterea... sunteți roți ale mașini
Ce se mișcă-n jur de soare prin puterile luminei —
Am un singur privilegiu — mi-e urât, sunt trist, bolnav,
Sunt bătrân ca și moșnegii, deși tânăr... dar nu sclav“.

Nu numai datorită marii, spontanei deschideri către lumea obiectivă ori subiectivă, dar și prin absconsa, neîntrerupta lor stimulare, diferențiere, rafinată adecvare cu natura lucrurilor, efectuată de către o „reflexivitate“ pururi trează și scormonitoare, „simțurile“-s la Eminescu, așadar, ca o harfă eoliană îndreptată spre toți polii văzutului și ai nevăzutului, disponibile pentru „aproapele“ oricât de miniatural, dar și pentru „departele“ altora ininteligibil chiar ca pură abstracțiune. Încât, în felul lor „voluptos“ ori „dureros“ receptiv, ele *palpează* (ca „mâni fără trup“ — toate, nu doar „ochii“, cum s-a văzut din poemul cu același nume) atât „realul“ tangibil, cât și orice reprezentare „ideatică“ de real, intelectualizându-se fără nici o silnicire sau ostentație (adică în sensul „inteligibilității“, nu în al „abstractizării“), având acces firesc la *ideea concretă*, la ceea ce pentru elini va fi însemnat fără nici o sofisticare „logosul“. Graniță, deci, între „sensibilitate“ și „reflexivitate“, la Eminescu, nu se poate trage, cum gândesc unii comentatori, putându-se vorbi cel mult de prevalență a accentelor — de la o creație la alta, dar mai frecvent în cadrul oricăreia. În *Scrisori*, în publicistica literară sau „politică“ (așa cum se zice adesea, deși toată opera lui Eminescu este *literară* în sensul plenar al cuvântului), la suprafața textului pare să primeze „reflecția“, deși ea este dublată pe dinăuntru la tot pasul de intense „emoții intelectuale“. În poezia erotică, în proza ori în dramaturgia eminesciană, par să prevaleze impresiile nemijlocite ale „realului“ obiectiv ori subiectiv, adică „sensibilitatea“, deși subtextul și contextul e pretutindeni atât de colorat de „reflexivitate“ artistică, încât exegeții se văd obligați să califice *Sărmanul Dionis* drept „nuvelă filosofico-fantastică“, sa arate că „romanța“. *Pe lângă plopii fără soț* e în fond (ca toată lirica erotică a lui Eminescu, trebuie subliniat) o veritabilă „poezie de concepție“ etc.

Să evidențiem printr-un exemplu faptul că în opera eminesciană „reflexivitatea“, înțeleasă ca *structură artistică*, nu e menită a o submina pe cea a „sensibilității“ (a o „steriliza“, „deliriciza“ — și cum s-a mai spus), ci o îmbogățește și o rafinează invariabil. Astfel, triada de *Sonete* publicate în 1879, printr-un paradox nepremeditat desigur de poet, ci hotărât numai de adâncul său instinct artistic, reprezintă, fiecare, câte un caz exemplar de prevalență a uneia din structurile artistice fundamentale. Totul se înfăptuiește nu prin aneantizarea celorlalte structuri, ci cu determinarea fără greș, plenitudinară, a funcției ce cu necesitate li se impune în cadrul întregului poematic.

Primul sonet, — asupra căruia, doar, vom stărui aici, — *Afară-i toamnă...*, se situează, precumpănitor, sub semnul atât de specificei structuri eminesciene a „sensibilității“. Prevalează în el, adică, densa substanță impresivă, imaginile-s de o materialitate parcă mai evidentă decât cea de aievea și — principal semn distinctiv de prezență covârșitoare a „structurii sensibilității“ în lirică — totul se desfășoară într-un „prezent sustras oricărei alte determinări temporale, semn al imediateței și acuității trăirilor. Cadrul erotic de „interior“ (altminteri atât de rar în lirica eminesciană) e — ca și în *Noaptea...*, *Dormi!*, alte câteva poeme — un simbol al

ieșirii din „temporal“. E meterezul pus între atât de simbolica vremuială de afară, autumnală, menită a răvăși toate, și uman-demiurgica putere de a trăi „clipa“ ca pe o „veșnicie“, atunci când ea s-a ridicat la regimul de intensitate al *extazului:*

„Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată.
Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri;
Și tu citești scrisori din roase plicuri
Și într-un ceas gândești la viața toată.

Pierzându-ți timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată;
Dar și mai bine-i, când afară-i zloată,
Să stai visând la foc, de somn să picuri.

Și eu astfel mă uit din jeț pe gânduri,
Visez la basmul vechi al zânei Dochii;
În juru-mi ceața crește rânduri-rânduri;

Deodat-aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scânduri...
Iar mâni subțiri și reci mi-acopăr ochii“.

Sub specia formal-gramaticală, ca și prin semantism, toate reprezentările din poem rezidă sub semnul unui prezent ca și etern, sau al contragerii unei durate deloc neglijabile într-un cadru temporal restrâns la maximum („într-un ceas gândești la viața toată“, „visez la basmul vechi al zânei Dochii“). E proba semiotico-lingvistică de resimțire a oricăror trăiri ca desfășurându-se în „clipa de față“, umplând-o cu densitatea și intensitatea lor în asemenea măsură, încât o dilată incomensurabil, proiectând-o pe dimensiunile *eternității*. Din toate verbele, câte marchează cu mijloacele lor specifice ambianța circumscrisă în sonet, majoritatea aparține indicativului prezent, — timp gramatical-stilistic prin excelență definitoriu pentru ceea ce am numit „structura sensibilității“ în lirică, în alte genuri ale artei cuvântului. Supremația aceasta numerică netă e grăitoare prin sine însăși în ceea ce privește „marca“ structurantă și structurată a sonetului. Dintre verbele de alt tip, două aparțin gerundivului, adică unii timp gramatical care poate să semnifice tot atât de bine „durativul“, ca și sustragerea de sub regimul „devenirii“; subordonarea funcțională la cerințele „structurii sensibilității“ e, astfel, manifestă. Și nu altă funcție gramatical-stilistică o are singurul verb aparținând optativului, precum și celelalte trei ținând de subjonctiv, toate fiind situate la *prezentul* respectivelor moduri verbale. Vom vedea, în continuare, că e de tot interesul să se urmărească și prin alte detalii de expresivitate cum structura *compozițională* a sonetului se subordonează fără nici un fel de abatere exigențelor structurii „sensibilității“. Înțelegerea faptului că orice ansamblu structural înglobează nu constituenți identici (fără relief, funcție proprie și relativă independență în raport cu totalitatea ce-i integrează), ci antinomic-complementari și dispuși într-o ordine a simetriilor

contrastante, se verifică în acest poem pretutindeni, la nivelul „semnificantului" și al „semnificatului", confirmând și în felul acesta calitatea de *capodoperă* a sonetului eminescian. Se verifică și pe asemenea plan că „structura" e autentică, întru totul viabilă, semnificând starea de „existență" numai întrucât gradul de *tensiune* a contrariilor dinăuntrul ei e la limita dincolo de care ar începe dezintegrarea, însă fără a o depăși. Și nu par atâtora operele eminesciene — cum a zis scriitorul despre Shakespeare — „așa de rupte, așa de fără legătură între sine", numai pentru că autorul nu le concepea din perspectiva unei omogenizări vizibile tuturor, dar ca subtilă, complexă însumare de *eterogenități* în absconsă tensiune complinitorie? *Dramaticitatea* scrisului eminescian cum s-ar explica altminteri?

În sonetul *Afară-i toamnă...*, observasem, izbitoare e „materitatea", explicabilă prin *prevalența* în acest poem a „structurii sensibilității". Însă trebuie să începem a semnala că toate acestea se lămuresc nu și prin *absența* din sonet a „structurii reflexivității", îndeosebi, iar a „imaginativității" într-o anumită măsură, ci prin *prezența* lor nemanifestă (care „nu se vede", reamintim că zicea poetul), dar tocmai astfel devenind operantă ca și ocult. În afară de numărul precumpănitor al verbelor ținând de prezentul indicativului, materialitatea impresivă apăsată s-ar părea că se sprijină doar pe substantive la îndemână, ivindu-se izolat ori însoțite de adjective tot atât de curente, în poziție de epitet simplu, numai într-un caz acestă dublându-se. Ambianța mai largă, naturistică, e de „toamnă" și „frunza" e „împrăștiată" de „vânt", care, asociindu-și pornirile distrugătoare ale tuturor stihiilor, proiectează în „geamuri" salve „grele" de „picuri". Decor prebacovian, după cum se vede, inclusiv în privința economiei de mijloace, împinsă la limită: un adverb, două verbe, cinci substantive dintre cele mai obișnuite, abia două epitete (unul provenind dintr-un verb la participiu). Astfel, prin numai primele două versuri din catrenul liminar al sonetului, structura artistică a „sensibilității" își asigură din bun început preeminența. În ipostaza evocată atât de parcimonios, cu — aparent — nu știu ce aer neutral, priveliștea e una angoasantă, de vreme ce răscoala elementelor, înfățișându-se la scară parcă universală, devastează nu numai ultimele vestigii din ceea ce va fi fost magnificul templu estival al naturii, ci se prezintă și ca o amenințare sibilinică pentru lăcașul atât de fragil-proteguitor al fericirii omenești. Însă din acest punct înainte sonetul *Afară-i toamnă...* confirmă întru totul opinia eminesciană (amintită) cum că la unii creatori de frumos „predomină" o *structură*, la alții — „alta" și că numai cumpănirea lor neștirbitoare de înțelesuri „e perfecțiunea, purtătorul ei — geniul".

Întocmai astfel se petrec lucrurile în cazul de față, unde, fără a-i primejdui supremația, structura „reflexivității" și cea a „imaginativității" artistice încep a o sprijini subteran pe cea a „sensibilității" cu deosebire de la primele două versuri înainte, sporindu-i, diversificându-i funcțiile. Acțiunii latent conjugate a „reflexivității", mai cu seamă, și, până la un punct, a „imaginativității" eminesciene, i se datorește îmbogățirea în progresie a registrelor, densificarea „atmosferei"

lirice. Prin simetrie antinomic-complementară cu priveliștea diluvială de „afară“, cea de „interior“ evoluează paralel numai până la un punct, în sensul mulcomirii senzațiilor vitale specific umane, al acordării lor — prin subtilă anticipație — cu starea de „odihnă“ și de „germinație latentă“, trebuitoare următorului ciclu de existență în ebuliție pe care îl pregătește de departe răzmerița autumnală. Altminteri, involuția aceasta nu merge până la neantizarea autonomiei existențiale specifice omului, care actualizează potrivite resurse împotrivitoare în raport cu orice „vremuială“. În următoarele douăsprezece versuri ale sonetului, „impresivitatea“ (semn de nediminuată preeminență a *structurii sensibilității*) își culege materia aptă de a o menține în starea de vibrație exclusiv din perimetrul „domestic“. Iar acesta e un semn că direcțiile ei de receptivitate încep să fie diriguite abscons-progresiv de structurile artistice eminesciene — vom vedea cât de specific acționând — ale „reflexivității“ și „imaginativității“. Afară, vrăjmășia, *ura* elementelor oferă un spectacol agonic, fiindcă, așa cum mereu se prezintă lucrurile în viziunea eminesciană, elementul malefic din principiul constitutiv al *onticului* (= „antitezele sunt viața“) repurtează fie și temporar, dar totdeauna repetitiv, victoria asupra celui benefic. Înăuntru, în t*opos*-ul prin definiție omenesc, bemolizată, acordându-se cât se cuvine cu neprielnicia din exterior, însă tot pe atâta și împotrivindu-i-se, domină pacea reculeasă, a cărei emblemă e *iubirea,* adică principiul antropologic care — după Eminescu (aici, pretutindeni în creația sa, până la *Luceafărul*) reprezintă principalul mod conceput ca un *deziderat* și ca o *posibilitate* a omului nu numai de a trăi potrivit cu „măsura“-i proprie, ci și de a-i oferi căile de a se pune în acord cu „măsura“ celor ce-s în afara sa. Aici, în *Afară-i toamnă...*, iubirea e cu atât mai intensă, cu cât e mai nespectaculară. Pare a fi în firea dintotdeauna a raporturilor umane, imprimând oricărei atitudini, îndeletnicirilor, gesturilor, pecetea unui ceremonial s-ar zice inițiatic într-ale armoniei care poate dăinui egală sieși, în contrast cu alternanța de armonii și dizarmonii din natură. Prim-planul textului menține constant *reprezentarea sensibilă nemijlocită*, în prelungirea celei din perechea de versuri liminare, însă imperceptibil mai subțiat-stilizată, potrivindu-se — și împotrivindu-se — după „măsura“ exponențial-umană unei durate și unui cadru natural ale *involuției*. Femeia își petrece vremea cu „dulci nimicuri“, rememorându-și existența legată mai nemijlocit decât a bărbatului de mobilurile exisențiale ale geniului speciei, reconstituind cu „scrisorile“ din „plicuri“ de atâta răsfoire „roase“ vârstele unei iubiri care pentru ea se confundă cu „viața toată“. Bărbatul e cu disponibilități de trăire și retrăire mai *obiectivată* a dragostei, de proiectare latent-„reflexivă“ a acesteia în cadre vaste (ca totdeauna, la Eminescu). El stă „la foc“ — simbol al condensării vitalității în forme unde trăirea e în nedezbin cu luciditatea, al reveriei demiurgice, al alianței cu forțele binefăcătoare ale naturii —, visând „la basmul vechi al zânei Dochii“, adică extinzând cadrul rememorativ al dragostei până la prototipia ei autohton-mitică. Pentru ca, reeditând atitudini din *Floarea albastră*, femeia (aici, ca și acolo, cea

exponențial-eminesciană, bineînțeles) să restabilească „măsura" omeneste-firească a trăirilor, readucând cele două rememorații paralele, cu indicibil-imperioasă gingășie („Iar mâni subțiri și reci mi-acopăr ochii"), în *prezentul* dragostei ca *stare*, nu ca *reprezentare*.

Pentru oricine a putut deveni astfel perceptibil, din cele de până acum, modul în care „structura sensibilității" și-a menținut de la început până la sfârșit supremația în sonetul *Afară-i toamnă...*, iscând o viziune halucinant de „reală" a dragostei ca regim de extaz calm, opunându-se unei ambianțe naturistice a tuturor neacalmiilor. Rămâne să mai relevăm prin câteva detalii că *supremația* de care vorbeam nu ar fi fost posibilă, nici producătoare de atâtea mari și diferențiate efecte artistice, fără o strictă îndiguire a fluxului „sensibilității", efectuată *dinăuntru* prin acțiunea conjugată a ceea ce am numit „structura reflexivității" și „imaginativității" artistice. Contragerea *conștientă* în „clipă", menținerea impresiilor într-un „prezent" ca și imobil nu aparțin naturii *primare* a omului, ci sunt operații *derivate*, caracteristice stării sale de *cultură*, îndeosebi de plăsmuitor de *artă*. Lucru cu deosebire izbitor în *Afară-i toamnă...*, care și din acest punct de vedere e un poem eminescian prototipic. Dintre manifestările originare ale firii omenești, cele mai nemijlocit supuse legilor generale ale *devenirii* sunt tocmai senzațiile, impresiile, potrivit caracterului lor de spontaneitate desăvârșită, particularității lor de a se ivi în devălmășie, la nivelul mai multor — sau tuturor — simțurilor deodată, substituindu-se cu repeziciune, parcă alungându-se unele pe altele, într-o veșnică procesualitate elementar-sinestezică, involuntară, informă. Când ai „simțit" ceva (în ordinea psihică, nu fizică, bineînțeles), a și intrat în „trecut", cu tot ceea ce conținea *unic*, *irepetabil*, încât, subiectiv vorbind, poate că în nici o altă privință decât aceasta nu mai e valabilă observația bătrânului Heraclit cum că „nu te scalzi în undele aceluiași râu de două ori". Și tot astfel, cu un înțeles mai larg decât cel particularizat în *Faust*, poate fi întâmpinată în asemenea context, binecunoscuta exclamație goetheană: „Clipă, oprește-te!" Cum poate fi oprită *clipa*, — atunci când e dintre cele dătătoare de „fericire", evident —, iată un lucru care și din perspectiva strict psihologică se dovedește o imposibilitate. Clipa nu poate fi oprită din curgerea ei implacabilă, ireversibilă, spre trecut, dar poate fi *readusă* din trecut. Două facultăți care deosebesc omul de orice formă de viață superior organizată fac posibilă această readucere („secundă", *a posteriori*) în „prezentul" conștiinței: *memoria voluntară și memoria involuntară*. Memoria „voluntară" e reazimul psihologic — dar și mai cuprinzător antropologic — a ceea ce am numit „structura reflexivității", constituind o *procesualitate inversă* și care poate fi *provocată*, *dirijată după voie*, în raport cu „Erlebnis"-ul senzorio-impresiv de aievea. Pe treptele dintâi ale unei astfel de procesualități cu semn întors ia naștere ceea ce am numit structura reflexivității *artistice*. Aceasta, în sensul că readucerea (fie și ca „amintire") în „prezentul memoriei" a stărilor *trăite* cândva se efectuează printr-o *selectare* a ceea ce nu și-a pierdut *forța impresivă explicită* și *semnificația tot*

atât de puternică, dar *implicită* din chiar momentul trăirii de aievea. Tot atât de cu putință e să-și fi câștigat, să-și fi luminat, în raport cu trăiri ulterioare, valori impresivo-semnificative care în momentul trăirii de aievea au trecut neobservate. Pe treptele următoare ale amintitei procesualități inverse ia naștere ceea ce s-ar putea numi „structura reflexivității abstractizatoare", „logice", de care beneficiază în mod curent omul de știință, filosoful specializat, nu și creatorul de frumos. Cât privește „memoria involuntară", adică acea erupție neașteptată în conștiință a unor evenimente sufletești ce păreau pentru totdeauna uitate, ea se actualizează prin atingere *cu trăiri imediate* ori cu *aspirații imperioase, obsesive*, care inundă „prezentul memoriei" cu reprezentările lor nălucitor de „vii", în asociații neașteptate cu cine știe ce alte stări revolute sau numai reprezentate ca posibile. Iar așa fiind, asemenea tip de „memorie" nu mai reprezintă doar reazimul strict *psihologic*, ci totalizant *antropologic*, a ceea ce am numit „structura imaginativității".

Trebuiau făcute și asemenea precizări (mai mult sau mai puțin „genetice") spre a înțelege mai bine cum de „structuraliștii" contemporani sunt receptivi îndeosebi la aspecte lingvistico-stilistice ale *structuratului*, nu la ansamblul de intercondiționări dinamice ale *structurantului*, — lucruri intuite în ordinea teoretică, am văzut, de către Eminescu, dar și materializate prin fapta creației cu desăvârșirea în parte relevată prin cele de până acum a unei capodopere ca *Afară-i toamnă*... Că acest poem stă sub semnul precumpănitor al „structurii sensibilității, situând o „clipă" plenitudinară de iubire într-un „prezent" ca și „etern", am văzut cum se verifică la nivelul diferiților *constituenți* ai *semnificantului*. „Sensibilitatea", ca „trăire nemijlocită", e, dintre manifestările omenești specifice, cea mai supusă acțiunii „devenirii". Încât, până s-*o comunici*, ea a și intrat în „trecut" ca un flux *preformal*, dar *neformat*, nestructurat. Trebuie s-o *readuci* în „prezent", s-o *reactualizezi*, cu sprijinul *complex-selector* al „memoriei voluntare" și „involuntare", conjugat (etanșeitate netă între acestea nu există), pentru ca ea să se „structureze". Ceea ce e întru totul în firea lucrurilor. Dacă oricine admite că *arta* e *reflectare* (în ce ne privește, ținem a distinge că e *reflectare-refracție* — și se va vedea mai încolo de ce), atunci trebuie să se admită *anterioritatea* „reflectantului" în raport cu *ulterioritatea* „reflectatului". Putem deci conchide, înainte de a trece la ultima suită de exemplificări ce se impun, că *sensibilitatea* considerată în starea ei de ebuliție, ca trăire senzorial-impresivă nemijlocită, nu constituie o *structură*, ci numai *materia* și *posibilitatea* acesteia, atât din perspectiva generic antropologică, precum și din cea mai particularizant artistică. Abia trecerea ei din ipostaza *preformală* a manifestării ca atare în aceea de „zăcământ" al *memoriei voluntare* și *involuntare* constituie un început de structurare (la nivelul subconștientului și al inconștientului). Iar acesta se continuă și se încheie prin amintita *procesualitate inversă* a readucerii senzațiilor și impresiilor din „depozitul" amintirilor în „laboratorul" conștiinței *reflexive* și *imaginative*, potrivit unor impulsuri între care iarăși nu poate să existe etanșeitate absolută: pragmatice, teoretice, artistice. În fine, recurgând la o comparație minimală cu pictura, am putea zice că „structura

sensibilității" în orice tip de artă se aseamănă *varietății și concreteței culorilor*, care într-un tablou izbutit par să acopere totul, să nu mai lase loc pentru altceva decât pentru propriul lor „mesaj". Și totuși „codul" acestuia îl constituie „desemnul" prealabil (până la urmă disparent), precum și celelalte detalii de „concepție" mai cu necesitate chibzuite sau mai spontane în ceea ce privește alegerea, îmbinarea, densitatea cromaticii, cărora numai „reflexivitatea" și „imaginativitatea" le conferă o anume semnificație de amănunt și de ansamblu.

Reîntorcându-ne acum pentru ultima dată la textul sonetului *Afară-i toamnă...*, vom observa mai cu ușurință (după specificările dinainte) că „structura sensibilității" *se face, se configurează* parcă sub ochii noștri. Numai că actualizarea, distribuirea, potențializarea *materiilor* ce au premers-o inerent fuseseră determinate precumpănitor de „concepția" lucid artistică de la temelia poemului, generată de „structura reflexivității" (în ipostaza ei încă doar *inteligibil-concretă*, nu *logic-abstractizantă*), precum și de fericitele întregiri — numai aparent *spontane* — ale acestei „concepții" în ordinea dilatării perspectivei, a unificării și densificării „atmosferei" lirice, datorite „structurii imaginativității". (E de relevat de altminteri de pe acum că, îndeosebi fără intervenția „structurii reflexivității" artistice, care e până la urmă sinonimă cu „măsura de aur a lirei" la care se referea Ion Barbu, „sensibilitatea" creativă se despletește în „sensiblerie", în „sentimentalism", iar „imaginativitatea" — în „imagerie"; pericole pe care, cu gustul său infailibil, Eminescu, neîncrezându-se în ușurința cu care elabora, caută să le evite recurgând la tehnica *variantelor*, neanihilată nici după publicarea unei scrieri, așa cum arată *Făt-Frumos din tei* și *Povestea teiului*, sau versiunea din *Convorbiri literare* și cea ulterioară din *Timpul* ale *Scrisorii III*.) Încât, parcă în replică la faustian-deziderativul „clipă, oprește-te", mesajul de ultimă analiză al sonetului *Afară-i toamnă...* e acela al *oririi* ca și aievea a „clipei" de iubire ajunsă la deplinătate, numai că nu *suspendându-i* trăirea *nemijlocită* (i-am relevat „imposibilitatea antropologică), ci readucând-o — cu toate preparativele și precauțiile necesare, „reflexive", „imaginative" — din „trecut", din „amintire", în virtutea împotrivirii demiurgice specific *umane* (și specific *eminesciene*) față de o natură parcă în universală dezagregare. În lumina unui asemenea „mesaj", actualizarea elementelor constitutive ale „structurii sensibilității" și determinarea fără greș a strictei lor *funcționalități* la nivelul „semnificatului" s-au putut efectua cu o rar atinsă luciditate în privința scopului artistic urmărit. Versiunile anterioare celei publicate la 1 octombrie 1879 în *Convorbiri literare* (cf. *Ms. 2268*, f. 14-15, din 1876-1877; *Ms. 2261*, f. 139, din 1878; *Ms. 2279*, f. 1, din 1878-1879; *Ms. 2260*, f. 238 din 1879) își pot spune și ele cuvântul lămuritor în privința celor de mai înainte. A „genezei" *structurilor*, adică, — problemă aproape totdeauna ocolită. Fiindcă, gândit prin intuiție originară să reprezinte un mereu grăitor sistem de *opoziții* între „ontic" și „antropologic", în versiunile preliminare poemul dezvăluia repetate indecizii și tatonări în descoperirea antinomiilor de mai mare forță semnificantă, de o mai elocventă intercondiționare reciprocă și în ansamblul poematic, — mai lapidar-expresive.

Șovăiala viza întâi, în toate cele patru versiuni preliminare, determinarea *contrastelor* de *cadru:* abia pomenită, prin acel „afară-i sloată“ de pe la mijlocul primelor trei variante ale sonetului, opoziția dintre cadrul naturistic în „vremuială“ și liniștea tutelată de iubire a „interiorului“ nu se ridica la *tensiunea* din textul publicat. În versiunea imediat premergătoare celei apărute în *Convorbiri...*, neajunsul amintit tindea a fi înlăturat, numai că în chip inadvertent: „*Afară-i iarnă, vi[s]col, frunza-n[noată] / Iar vântul zbate-n geamuri* [grele picuri]“. Osebit de faptul că „sloata“ — expresie menținută constant în partea mediană a variantelor — nu avea cum să concorde cu anotimpul iernatic, cadrul exterior era oricum nepotrivit aproximat, din unghiul latentei opoziții scontate, în sensul că *iarna*, indiferent de manifestările ei mai aleatorii („viscol“ etc.), simbolizează prin înțelesul mai adânc „odihna“ naturii, adică ceva *asemănător*, nu *opozițional*, în raport cu celălalt fel de „odihnă“, cu *dragostea* egală sieși în ipostaza ei de „reculegere“. Pe de altă parte, în comparație cu textul ultim, versiunile dinainte vădeau o prea accentuată — tinzând spre alunecarea în prozaic — *determinare* („*Astfel mă-ncurc de voie-n dulci nimicuri, / De muști mă apăr, cari, zboară roată...*“.) Revelator totuși pentru *geneza* din impulsuri *amintitor-reflexive* a „structurii“ sensibilității“ e, în succesivele-i formulări, numai versul liminar și cele venind în completare: „Gândirea mea în vremi trecute-nnoată, / Deschid volume mari și vechi tipicuri, / Citesc scrisori păstrate-n roase plicuri / Și-mi amintesc pe rând viața toată“; „Când mintea ta în vremi trecute-nnoată, / Faci versuri nouă după vechi tipicuri [...]; „Când gândul tău în vremi trecute-nnoată“... ș.a.m.d. Însă, concepând ambianța de „interior“ a versiunilor premergătoare după cum s-a văzut, ca pe o „reverie“ singuratică, prea *circumstanțiată* și aceea (atribuită „eului“ liric, punctată de prozaisme și de alte detalii străine unității de atmosferă), nu figurând două „reculegeri“ paralele, poetul încă nu ajunsese a-i inculca sonetului tensiune și lărgime de semnificații. *Simetriile* complinitor-antinomice din modul de a trăi epifenomenele iubirii încă nu apăruseră: acele „tu citești scrisori din roase plicuri“, „pierzându-ți timpul tău cu dulci nimicuri“, „n-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată“, atribuite în versiunea publicată *femeii;* acel „Și eu astfel mă uit din jeț pe gânduri, / Visez la basmul vechi al zânei Dochii“, anticipat de motivaționalul „Dar și mai bine-i, când afară-i sloată, / Să stai visând la foc, de somn să picuri“, semnificând în versiunea apărută la *Convorbiri...* atitudini ale *bărbatului* (văzut, acum, prototipic). Așadar, din perspectiva cuprinzătoare a versiunii ultime privind lucrurile, observăm cum *antinomia* fundamentală „ontic“-„antropologic“ încă nu-și aflase întruchiparea pe măsură (și, evident, nici „structurile fundamentale“ ale sonetului nu-și actualizau reciproc toate virtualitățile), câtă vreme cel de-al doilea termen al ei rămânea circumstanțiat la o „meditație“ obnubilată de elemente anecdotice pe tema dragostei.

Abia prin ridicarea acestui de-al doilea termen al antinomiei existențiale la demnitatea ontologică a cuplului generic uman („bărbat“-„femeie“), așa cum vedem din versiunea publicată, funcționalitatea semantică și expresivă a poemului

se limpezește în toate detaliile: opunând, adică, substituirilor fără sfârșit dintre „armonia“ și „dizarmonia“ onticului ceea ce dragostea poate semnifica drept „armonie“ permanentizată în ordinea antropologică asumată plenitudinar. Iar cu asemenea optică structurală ce diferă de cea curentă, în sensul că nu pornește dinspre „semnificat“ către „semnificant“, după cum nu evită diacronia (etapele „genezei“) în exclusiva favoare a sincroniei, ci îmbrățișează simultan această multiplicitate de planuri, orice reverberație de înțeles ori de modalitate a întruchipării acestuia se dezvăluie fără dificultăți notabile. Astfel, ciclicitatea devenirii din natură, — urmărită în etapele ei paroxistice, prin foarte marcată simetrie contrastantă cu intensitatea parcă transtemporală a „clipei“ de dragoste, — determină în ordinea expresivă un rafinat sistem de *indeterminări* gramaticalo-stilistice, de *opoziții*, de *mutații* ale funcțiilor, de *brevilocvență* a constituenților „semnificatului“ care anunță de departe lapidaritatea și metaforismul global-subiacent ale lui Bacovia sau Barbu. De aceea, ca în *Glossă* (cum s-a observat de mult, dar „în sine“, nu în virtutea unor rațiuni specific structurante), prevalează substantivele și epitetele lor adjectivale în formă nearticulată („toamnă“, „frunză-mprăștiată“, „geamuri“, „grele picuri“, „scrisori“, „roase plicuri“ ș.a.m.d.). De asemenea, adverbele în poziții-cheie sunt dintre cele de mare generalitate referențială („afară“), ca și pronumele nehotărâte corespondente („nime“), dispuse în relații contrastante cu metonimiile substantivat-micșorătoare („geamurile“, „ușa“, ca însemne de fragilitate ale sanctuarului fericirii omenești, însă dovedindu-se până la urmă, printr-un nou contrast, doar aparent fragile). Conjuncțiile copulative și adversative cu principale funcții în ordinea expresivității sunt așezate la început de vers, într-un savant (dar nu și gratuit) joc al opozițiilor sau numai disimetriilor („iar“, „și“, „dar“, „și“, „iar“). În funcție de indeterminarea aproape generalizată (modalitate stilistică de a viza *categorialul*), granițele si așa destul de șubrede dintre optativele și conjunctivele verbelor se estompează până în preajma confuziei ori substituirii de funcții („n-ai vrea“, „să bată“, „să stai“, „să picuri“).

Analiza ar putea fi încă mult prelungită, urmărind balansul sinesteziilor între vizual, auditiv, tactil, termic etc., „baletul“ suav desfășurat — sau numai deductibil — al gesturilor, mimicii, atitudinilor învăluite de nu știu ce taină, derivând din „semiotica“ la tot pasul subminată de imprevizibil a dragostei. Nu trebuie ignorat nici faptul că adoptarea multiplelor rigori ale *sonetului* și-a avut partea ei în asemenea exemplară configurare a substanței poematice de către nu mai puțin riguroasa acțiune structurantă a „reflexivității“ artistice. Însă aceasta ar implica un studiu aparte, de *retorică aplicată*, — nu indispensabil aici, unde extensiunea analitică în voia căreia ne-am lăsat cu bună știință a vizat altfel de țeluri. Luminarea detaliată a nexurilor poemului *Afară-i toamnă*... s-a voit o contribuție la înlăturarea discreditului aruncat de atâția asupra „gândirii“ în artă (prin tradiționala confuzie dintre *implicitul* cugetării artistice și *explicitul* celei teoretice, abstractizante). Am ținut să-i relevăm funcția eminamente creatoare de a determina *saltul* de la

conglomeratul senzorialo-impresiv la sensibilitatea artistică (și nu numai), care, întrucât devine inteligibilă în mod plural sieși și altora prin dobândirea stării cosmotice, e mai pătrunsă de elemente intelective decât se crede. Era locul să evidențiem și faptul — cu semnificație strict artistică, de astă dată — că prin eliminarea prisosurilor, ca și prin relaționarea nucleelor senzorialo-impresive prin excelență generatoare de semnificații, „reflexivitatea“ de tip creativ (al cărei adjuvant mai „tehnic“ e, la romantici „Witz“-ul manifest sau abscons) creează distanțele atât de trebuitoare în artă între *sensibilitate* și *sentimentalism*. Sensibilitatea autentică „semnifică“; „sentimentalitatea“, neavând ținută și noimă, „mistifică“. În toate zonele operei sale (inclusiv în cea gazetărească), Eminescu e în egală măsură un mare sensibil și un mare *reflexiv*. Iar faptul că el a alunecat atât de rar în sentimentalism sau în purele abstracții care în alte părți au generat așa-numita „Gedankenlyrik“ se datorește, precum vom vedea numaidecât, unei perechi de atribute ale „reflexivității“ lui artistice, *atotdesconvenționalizatoare*, care n-au fost puse până acum în lumină potrivită. E vorba de *antisentimentalitate* și *anti-ideologizare*, atitudini constante și convergente prin care Eminescu se distanța în direcție modernă cel puțin cât și un Baudelaire de poncifele romantismului.

*

Desentimentalizarea — ca prim impuls dintre cele amintite, generat de „structura reflexivității“ — nu înseamnă dezabuzare, jugularea afectivității, ci numai căutarea și respectarea „măsurii“ în viața sentimentelor, spre a le asigura în ordinea artistică „adevăr“, autenticitate, exemplaritate antropologică. Lucrul e posibil, în primul rând (cum s-a văzut cu prisosință și din *Afară-i toamnă...*), prin densificarea împinsă la limită a vieții afective, precum și prin simplicitatea modului de a o exprima. Atitudinile-s constante, fie că e vorba de domeniul „intim“ ori de sentimentele vizând existența „comunitară“, de trăiri mai „directe“ sau de emoții „intelectualizate“. Evitarea simulacrelor ori a sofisticărilor în ordinea afectivă e adeseori statuată programatic:

„Ei cer să cânt... durerea mea adâncă
S-o lustruiesc în rime și-n cadențe
Dulci ca lumina lunei primăvara
Într-o grădină din Italia.
Să fac cu poezia mea cea dulce
Damele să suspine, ce frumoase
Pot fi pentru oricine. Pentru mine
Nu. Și juni nătângi cu țigarete-n gură,
Frizați, cu sticla-n ochi, cu cioc sub dinți,
Să reciteze versuri de-ale mele
Spre-a coperi cu-espresia adâncă
Unei simțiri adevărate — niște mofturi“

(Odin și Poetul, 1872)

Și mai limpezi, în privința *anti-sentimentalității* de care vorbeam, sunt asemenea versuri evoluând de la ironie la sarcasm, neevitând violențele de limbaj și asociind râsului său sardonic atitudini pe care Eminescu socoate a le fi distins în scrieri ale unor mari romantici apuseni ca Byron și Hugo:

„Copile dulci ca îngerii — virgine —
Prin sală trec purtând cununi de flori;
Ah! vorba înger scapă pe oricine
De lungi descrieri, dulce cititori —
Astfel acum ea mă scăpă pe mine
Să zugrăvesc terestrele comori,
Acele dulci, frumoase, june-scule
Cu minți deșerte și cu inimi nule.

La ce-aș descrie gingașa cochetă
Ce-abia trecută de-optsprezece ani,
Priviri trimite, timide, șirete,
Când unui tont, ce o privea avan,
Când unui ghiuj, cu mintea căpietă,
Urât ș-avar, sinistru si pleșcan.
Sau unui general cu talia naltă,
Strigău și prost ca și un bou de baltă?

Să cânt cum samănă de rău, impulsul
În corp de înger, sufletul diform?
Ironiei lui Byron să-i simt pulsul,
Ori autorului ce-a scris Marion Delorme?
Să descriu nopți romantice? [...]

(*Pustnicul*, 1872)

Fiind postume, poemele acestea s-ar putea crede că vădesc tendințe pe care poetul le-a lăsat fără urmare. Dar nu! În *Scrisoarea II*, publicată în 1881, ele reapar în forme de superioară cristalizare expresivă, cu edificatoarea deslușire a raporturilor dintre „minte“ (= „reflexivitate“) și „dezgustul [...] din suflet“ (= „sensibilitatea“ ultragiată de impostura în cele ale vieții intime):

„Acea tainică simțire, care doarme-n a ta harfă
În cuplete de teatru s-o desfaci ca pe o marfă,
Când cu sete cauți forma ce să poată să te-ncapă,
Să le scrii cum cere lumea, vro istorie pe apă? —
Însă tu îmi vei răspunde că e bine ca în lume
Prin frumoasă stihuire să pătrunză al meu nume,
Să-mi atrag luare-aminte a bărbaților din țară,
Să-mi dedic a mele versuri la cucoane, bunăoară,
Și dezgustul meu din suflet să-l împac prin a mea minte, —
Dragul meu, cărarea asta s-a bătut de mai nainte...“

Refuzul poetului e de o mânioasă statornicie, prin urmare, în privința eventualității de a substitui „expresia adâncă [a] unei simțiri adevărate“, „tainica

simțire“ ce „doarme-n a [sa] harfă“ prin jalnice contrafaceri. Și nu numai în modul programatic arătat se manifestă acest refuz, ci și în acela ca de savantă parabolă din *Antropomorfism* (1875), în privelișteа — i-am zice veristă — de pe la începutul celei de-a doua părți din *Scrisoarea IV*, în reluarea mitologizată a acesteia, pornind de la prototipul Dalilei, din *Scrisoarea V*, etc., etc. *Desentimentalizarea* eminesciană circumscrisă la domeniul trăirilor „intime“ vizează astfel cinismul „academiilor de științi a zânei Vineri“ *(Scrisoarea II)*, sau convenția ipocrită a „congresului de rubedenii“ *(Scrisoarea IV)*. Deasemeni, luciditătii sfărâmătoare de „iluzii“ îi inspiră dezgust „pozitivitatea“ ascunsă de „ochii bisericoși“ *(Scrisoarea V)*, ca și scrutarea farmecului juvenței din perspectiva hidoșeniei în care îl va pulveriza moartea (*Când te-am văzut, Verena...)*. Și tot atât de constant e sarcasmul față de absența unei reprezentări mai înalte a statutului antropologic pe care l-ar instaura veritabila „ordine“ afectivă *(Femeia?... Măr de ceartă, Pierdută pentru mine, zâmbind prin lume treci!, Nu mă înțelegi, Ce e amorul?, Pe lângă plopii fără soț* ș.a.*)*.

Dar poate că dincolo de sfera trăirilor afective „intime“, în cea „comunitară“, a simțirilor „civice“, lucrurile se prezintă altfel? „Reflexivitatea“ neadormită a poetului smulge și aici vălul aparențelor. Germenul, în această privință, încă sufocat de inflația retorică moștenită de la romantismul anterior, îl reprezintă *Junii corupți* (1869). Strofa ultimă însă, așa descărnată cum e în privința expresivității, rămâne concludentă pentru tendința de care vorbeam:

„Dar cel puțin nu spuneți că aveți simțiminte,
Că-n veci nu se îmbracă în veștede vesminte
Misteriul cel sânt;
Căci vorba voastră sună ca plâns la cununie,
Ca cobea ce îngână un cânt de veselie,
Ca râsul la mormânt“.

Totul e, în fond, o întruchipare mai în conformitate cu gustul vremii (îndeosebi al celor de la *Familia*, unde fusese publicat poemul), a „temei“ atât de specific eminesciene și cu atâtea ramificații până târziu pe care am putea-o numi a „naturilor catilinare“. Cu vreun an înainte (1868), aceasta îi inspirase lui Eminescu începerea fragmentului de roman ciclic *Geniu pustiu*, precum și a dramei *Mira* (prima versiune), care anticipau limpede ideația cu atâta răsunet în epocă a poemului *Epigonii* (1870). De aici s-au ivit și obiectivele statornice ale gazetarului de la *Federațiunea* (1870), *Curierul de Iași* (1876—1877), *Timpul* (1877—1883). În prima parte a romanului *Geniu pustiu*, naratorul îi dizerta lui Toma Nour despre „fețele bolnăvicioase, spoite din gros, măști vie, pe stradele noastre“, despre toți câți își cheltuie „tinerețea care-ar trebui să aparțină lucrului“[1]. De pe acum, masca (variantă mai rar uzitată: „obrăzarul“) e *denumirea-cheie* menită a indica absența ori simularea cinică a „simțirilor“ demne de stimă, iar *coaja* e termenul ce

[1] M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. academică, 1977, p. 179

desemnează vacuitatea „gândirii" adevărate ori mimarea acesteia, după cum vom arăta mai încolo. În versiunea *Mirei* de prin 1868—1869, tema *epigonilor* (o expresie mai particularizată pentru ceea ce scriitorul va înțelege mereu, generic, prin *naturile catilinare*), a acestor „simțiri reci", „inimi bătrâne, urâte", „măști râzânde", apare — întruchipată cu evidentă precocitate dramaturgică — în figura lui Ștefan cel Tânăr, umbră becisnică a lui Ștefan cel Mare, „june corupt" dintr-un timp revolut, care nu găsește să le spună altceva curtenilor săi decât că sufletul îi e „rece", „gol", „bătrân de tânăr", că „inima e stearpă, când capul îmi e treaz" (cf. *Ms. 2254*, f. 66 r., 67 v. etc.). Neîntrerupt dăm, prin urmare, de intuiția atât de timpurie și de profundă a lui Eminescu potrivit căreia „antitezele sunt viața", — această temelie a unui umanism care, cu trecerea timpului și sporul cunoașterii, își învederează pe planuri nebănuite înainte actualitatea. A „cugeta prin simțuri" îi e tot atât de trebuincios omului adevărat cât și a „simți" cu „gândirea". Un „cap treaz" dublat de o „inimă stearpă" nu duce decât la antiteze nefecunde, necomplementare, — cel puțin în ordinea omenească, a unor apariții monstruoase ca Ștefăniță *(Mira)*, a „demonului" pe care poetul încearcă să-l salveze de la sterilitate printr-un simulacru în artificioasa poemă *Înger și demon*, a cinicului „cezar" — abstractor în vid antropologic *(Împărat și proletar)*, a megalomaniei și trufiei ultracerebralizate din pricina „inimii sterpe" — în cazul lui Baiazid *(Scrisoarea III)*. Antisentimentalitatea în creația eminesciană, așadar, nu e decât un indiciu al *desensibilizării* sau *afectației*, pe care marea artă e datoare să le arate spre a delimita tranșant condiția umană veritabilă de tot ce o poate aliena; nu prin aceasta, prin evitarea oricăror compromisuri în acest sens, e fără de moarte opera lui Shakespeare, incomparabilul maestru al lui Eminescu?

Printr-o „reducție eidetică" înainte de postularea cu mare aparatură filosofică a acesteia, lui Eminescu îi era cu totul limpede că „desentimentalizarea" condiției umane, în cadrele „măsurii" ce-i e specifică, nu poate să se efectueze decât în strânsă legătură cu *dezideologizarea*, cu înlăturarea a tot ce reprezintă excrescență parazitară în planul reflecției asupra ei. A iscat multe discuții demne de o cauză mai bună distingerea lucidă de către Eminescu a unui „Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este, /Lume ce gândea în basme și vorbea în poezii", — prim simbol memorabil al păstrării acordului dintre „măsura" (și posibilitatea de comunicare fructuoasă) *om-univers* (= „parte"-„tot"). Ca o consecință invariabilă e pornirea eminesciană de a nu întreține confuzia dintre *ideal* și un *real* inadvertent în dragoste, în orice privințe, potrivit căreia, „dismețit din visuri sece", poetul „să caute cu dispreț" la orice contrafacere *(Venere și Madonă)*. Prin aceasta, prin „dismețirea" din „visuri sece", structura *reflexivității* artistice eminesciene își dezvăluie încă de la prima poezie publicată în *Convorbiri literare* principalul ei caracter distinctiv (*desentimentalizarea* fusese numai o consecință). Iar asemenea particularitate era de natură a-l singulariza pe tânărul scriitor de aproape toți înaintașii săi.

Excepții: Shakespeare, Cervantes, într-o măsură — Dante, a cărui simbolistică „teologală" ascunde sensuri mai „laice" decât se admite îndeobște. De la început și până la capătul incomparabilului „Carmen Saeculare", reflexivitatea artistică a lui Eminescu se arată a fi funciarmente o *anti-ideologie*, în raport cu semnificațiile pe care le avuseseră până la acea vreme — și nu numai — felurimea ideologiilor artistice ori transartistice. Ideologiile de până la Eminescu — cele implicate în țesătura operelor artistice, dar și celelalte: filosofice, politice, religioase, etc., erau (cu știința ori fără de știința celor ce le emiteau ori le împărtășeau) niște *pia desideria* mai mult sau mai puțin rafinate, mai mult sau mai puțin sofisticate, însă uneori și naive fără nici o fățărnicie, „icarice" — dacă putem spune așa. Derivau, prin complexul lanț al „medierilor" conștiinței sociale, din foarte precise și meschine interese ale celor ce dominau mulțimile inclusiv cu ajutorul lor. Dar puteau să rezulte și din conștiința încă nematură a forțelor realmente înnoitoare, din acumularea în genere insuficientă a cunoștințelor și din neelaborarea unei praxiologii în stare să le verifice eficiența, din slaba dezvoltare a spiritului critic și, adeseori, din teama de a-l dezvolta etc. Or, fără a fi prin asta un nihilist, un „pesimist" (cum se tot zice, uitându-se cât de acuzat „ideologică" e asemenea doctrină), Eminescu abolește din fundament orice aserțiuni și unilateralități ideologizante care, oricât de cu „sistemă" erau prezentate, nu rezistau la confruntarea cu criteriul evidențelor simple. El introduce în radicala și neîntrerupta sa acțiune de „dismețire" ideologică un singur *distinguo:* admiră pentru buna credință, abnegația, dezinteresul sublim cu care făuriseră o ideologie sau o slujiseră pe orice înaintași despre care se încredințase prin multiple probe că trebuie să-i considere ca atare, dar fără a le călca întocmai pe urme în virtutea acestui singur motiv. În *O scriere critică*[1] Eminescu îl apără pe Aron Pumnul de atacurile denigratoare ale lui Dimitrie Petrino, dar, evidențiindu-i meritele de „pionier" în formarea unei conștiințe naționale românești, nu înțelege ca prin aceasta să-i urmeze și principiile ortografice pe care astăzi le-am putea caracteriza drept „neaoșiște". În scrisoarea din 17 iunie 1870 către Iacob Negruzzi, aceeași atitudine: „Dacă în «Epigonii» veți vedè laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan or Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconsciută cu care lucrau ei"[2]. Prin urmare, un nou distinguo: „*naivitatea sinceră, neconsciută*" e de apreciat într-o anumită măsură și prin sine, de vreme ce exprimă o convingere adâncă, în raport cu duplicitatea, cu ipocrizia celor ce sunt „conscii" că *ideologia* pe care o propagă e pură înșelătorie și pe care Eminescu îi considera cei mai mari și mai periculoși dușmani ai neamului omenesc.

Poemul *Epigonii* însuși, explicat în felul amintit lui Iacob Negruzzi se știe în ce chip începe:

---

[1] Cf. *Albina* nr. 3 — 4, 1870
[2] M. Eminescu, *Opere*, XVI, ed. academică, 1989, p. 34

„Când privesc zilele de-aur a scripturilor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,
Sau văd nopți ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări".

Oricine știe și în ce chip se încheie poemul, însă n-a fost intuită veritabila semnificație a acestui final:

„Rămâneți dară cu bine, sânte firi vizionare,
Ce făceați valul să cânte, ce puneați steaua să zboare,
Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi;
Noi reducem tot la pravul azi în noi, mâni în ruină,
Proști și genii, mic și mare, sunet, sufletul, lumină —
Toate-s praf... Lumea-i cum este... și ca dânsa suntem noi".

Rămasul bun luat de la „*sântele firi vizionare*" nu este o simplă încheiere convenabilă de poem, nici o substituire a *încrederii* înaintașilor în fapta lor printr-un pesimism feneantic, așa cum s-a considerat mai totdeauna până acum, ci gestul radical al *despărțirii de orice ideologie constituită*, dintre cele de până atunci, bine sau rău intenționată, dar nu mai puțin pândită de ineficiență în raport cu atâtea *evidențe elementare*, menite a o contrazice. E ceea ce se poate înțelege nu numai datorită celor două sublinieri din ultima strofă a *Epigonilor* („Noi reducem tot la pravul azi în noi, mâni în ruină"; „Lumea-i cum este ... și ca dânsa suntem noi"), dar și dintr-o întreagă sextină anterioară:

„«Moartea succede vieții, viața succede la moarte»",
Alt sens n-are lumea asta, n-are alt scop, altă soarte;
Oamenii din toate cele fac icoană și simbol;
Numesc sânt, frumos și bine ce nimic nu însemnează,
Împărțesc a lor gândire pe sisteme numeroase
Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol".

Pe la 1868—1869, scriind piesa *Mira*, din care a odrăslit și ideea fundamentală a *Epigonilor*, Eminescu își notase spontan în dreptul unei replici a lui Ștefăniță Vodă: „Viața-i cuibul morții — moartea e sămânța vieții nouă" (cf. *Ms.2254*, f. 63 v.). Ideea, revenind în mereu alte contexte manuscrise, precum și în opera publicată, până la 1883, arată că în *Epigonii* poetul nu făcea decât să se autociteze. Introducerea acestei propoziții gnomice între semnele citării mai poate să însemne și că Eminescu proceda astfel din rațiuni de varietate grafică, reliefând-o în asemenea mod ce i se părea semnificativ, spre a o deosebi de sublinierea expresă a cuvintelor „oamenii" și „tot", care îi apărea nu mai puțin imperioasă. Și, atunci, de ce asemenea insistente puneri în relief? Tocmai pentru a releva cu toată limpezimea că *existența obiectivă* (= „ființarea", „dăinuirea", „Das Sein"), oricare i-ar fi formele, în varietatea și succesiunea lor fără sfârșit, *potențială* (= „moarte") sau *actualizată* (= „viață"), nu poate fi concepută decât ca atare („Lumea-i cum

este“) din perspectiva unui antiideolog consecvent până la capăt. Iar „oamenii“, de reduc „totul“ la ei, de fac „din toate cele [...] icoană și simbol“, împărțind „a lor gândire pe sisteme numeroase“ (dovadă a *relativității* acestora), nu fac decât să uite, să mistifice pe alții, să se automistifice, dacă — *ideologizând* — fac abstracție de faptul că, în ultimă analiză, nu „lumea“ e cum „suntem“ (sau ne iluzionăm că „suntem“) noi, dar că „noi“ suntem „cum este“ *lumea*.

Din perspectiva *reflexivității artistice* ce-i este inerentă, creația eminesciană nu se sufocă deci sub lespezile vreunei „metafizici de împrumut“, cum credea I. Negoițescu, care, ignorând structurile ei fundamentale, fenomenologia lor, spunea peremptoriu: „Curentul magic și mitologic, suflul existențial își sting puterile și peste lume se lasă crusta prea limpede a înțelepciunii sistematice„[1]. Cum să vorbim de „înțelepciune sistematică“ la cel care încă din *Epigonii* osândea pornirea oamenilor de până la el de a-și împărți „gândirea“ pe „sisteme numeroase“? Sau, tot astfel, la cel care, în episodul helenic din *Memento mori*, scria:

„Dar în camera îngustă lângă lampa cea cu oliu
Palid stă cugetătorul, căci gândirea-i e în doliu:
În zadar el grămădește lumea într-un singur semn;
Acel semn ce îl propagă el în taină nu îl crede...“

„Semnul“ pe care îl propagă, cugetătorul *(= ideologul)* „în taină nu îl crede“? Iată cum de pe la 1870—1872 și — am văzut — mai dinainte, Eminescu atribuie structurii artistice a *reflexivității* o funcție prin excelență *desistematizatoare, dezideologizatoare*, menținând-o ca atare pâna la urmă. Prin aceasta (după cum se va arăta la locul potrivit), creația eminesciană nu-și pierde „capacitatea vizionară, puterea de a comunica direct cu misterul lumii“, cum socotea acelasi critic[2], ci numai se eliberează ca la nu mulți alți poeți ai lumii de iluziile și de servituțile ancestrale. Din noianul de exemplificări care-s oricui la îndemână, vom mai spicui unele, din diferite epoci, iar înainte de aceasta vom releva că modalitatea gramatical-stilistică principală de a se manifesta a structurii artistice a reflexivității eminesciene este interogația. Statisticește și stilicește vorbind arareori există poeți mai vechi sau mai noi în cadrul literaturii universale la care modalitatea interogativă să aibă o asemenea frecvență ca la Eminescu și atâtea întrebuințări: dărâmătoare de prejudecăți, însă fără vreo ostentație retorică. Semănând prin iscusită sugestie *îndoiala* acolo unde dă de *suficiență* dogmatică; înlăturând cu liniștită convicțiune „gnomică“ pseudoadevărurile zămislite de ignoranță; nimicindu-le cu neîndurare sarcastică pe cele drapând impostura, ipocrizia; punând autoironie față cu proprii afirmații, ori compasiune și jale absconsă când se raportează la situațiile în care oamenii sunt împinși să poarte în condiții inegale lupta cu cele ce ar fi de cunoscut și de dominat; — iată numai câteva dintre *funcțiile structurante* ale interogației, la Eminescu.

[1] I. Negoițescu, *op. cit.*, p. 31 — 32
[2] *Ibidem*, p. 32

Reper semiotic și principal instrument al reflexivității artistice, *interogația* nu e în opera poetului sterilizatoare, rece, descurajantă, ci bărbătească, prometeică, asociindu-și spre a fi astfel un cortegiu de *emoții intelectuale* a căror complexitate va putea fi învederată în continuare cel puțin în parte. Prin funcțiile demistificatoare pe care, în cadrul structurii artistice a reflexivității, le atribuie *îndoielii* metodice și corespondentului expresiv al acesteia — *interogația*, Eminescu vrea să retrimită „gândirea poetică" (dar nu numai pe ea) la *izvoarele* sale nesofisticate, fiind în astfel de privință un mare „presocratic" al liricii moderne. După cum, prin demoliția la care supune „sistemele numeroase", năzuind să așeze în locul lor reprezentări despre lume desubiectivizate, verificabile științificește la un nivel al profunzimii, Eminescu e un Bacon al gândirii artistice. E ceea ce a fost mai pe urmă în domeniul său, Brâncuși.

Să verificăm însă cele dinainte prin exemple din diferitele epoci ale creației eminesciene. Desubiectivizarea, dezideologizarea inaugurate încă prin strofele nedestinate publicității ale poeziei *Din străinătate* (1865), ale dramei *Mira* și ale romanului *Geniu pustiu* (postume din 1868—1869), devenite cu insistență programatice prin *Venere și Madonă* și *Epigonii* (1870), continuă prin *Mortua est!* (1871), cea de-a treia poezie încredințată *Convorbirilor literare*. Cu o dezolare ca aceea a lui Poe (din *Ulalume*, *Lenore* sau *Corbul*), Eminescu își încheie poemul — după îndelungi balansuri între *credință* și *îndoială* — printr-o cascadă de interogații care iarăși marchează despărțirea de orice ideologie până la el constituită:

„A fi? Nebunie și tristă și goală;
Urechea te minte și ochiul te-nșală;
Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic.
Decât un vis sarbăd, mai bine nimic.

Văd vise-ntrupate gonind după vise,
Pân' dau în morminte ce-așteaptă deschise,
Și nu știu gândirea-mi în ce să o stâng:
Să râd ca nebunii? Să-i blestem? Să-i plâng?

La ce?... Oare totul nu e nebunie?
Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?
Au e sens în lume? Tu chip zâmbitor,
Trăit-ai anume ca astfel să mori?"

O primă distincție și o prima concluzie, după cele de până acum, devine posibilă. În creații anterioare anilor 1870—1871, îndeosebi în cele din manuscrisele de pe la 1868—1869 (piesa *Mira*, romanul *Geniu pustiu*, dialogul prozastic în manieră socratică numit *Contrapagină*, unde vocabula „moft" apare cu semnificații largi înainte de utilizarea ei caragealiană), Eminescu relevă constant că lumea nu are „sens" (că e deci „absurdă") doar pentru *oameni*. Aceasta, în măsura în care ei și-o reprezintă prin vălul precar — de nu cu intenție mincinos — al „sistemelor

numeroase", al *ideologiilor* ce nesocotesc „măsura lucrurilor", slujind unei antropomorfizări iscate din frica de real, de ontic, slujind unei prea friabile confortabilități („haine de imagini pe cadavrul trist și gol"). În sine, lumea obiectivă, onticul, pot să apară drept absurde numai pentru că oamenii nu și-au descoperit curajul de a le distinge *așa cum ființează* în nuditatea lor, în ipostaza lor *antinomic-complementară* (= antitezele sunt viața„), care le e singurul mod autentic și statornic de „rațională tate". O asemenea „rațională tate" numai orbirea egocentrică a celor ce-și nesocotesc însușirea lor de *zoon politikon* (cu implicațiile ei meditate *până la capăt*) o ignorează. Când o întrezăresc fulgurant, o blasfemiază. Numai în nemincinoasă, neiluzionară cunoștință de cauză, — sugerează Eminescu prin întreaga-i operă, nu prin cutare propoziție ruptă din context, — oamenii pot ajunge la judecăți drepte, nepândite de riscul de a fi contrazise la nesfârșit, asupra întocmirilor lumii obiective, precum și asupra a ceea ce le poate fi într-adevăr cu putință, pe toate planurile existenței lor c*a indivizi* și ca *specie*. Altminteri, „ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic":

Revenind la exemplificări, putem observa că, deși reprezintă numai o ipostază posibilă a scriitorului, Toma Nour din romanul postum *Geniu pustiu* e una din întruchipările prototipice ale lui *Homo eminescianus*, în accepția lui exemplară. Poate fi, adică, și *activ* până la răzvrătirea de proporții titanești, și *contemplativ* în sensul luciditătii nesterilizante, capabilă a gândi (ca autorul însuși) *totul pâna la capăt*. E înzestrat, altfel zicând, în grad înalt cu însușirea de a pune oricând în cumpănă — evitând orice mistificări ideolqgizante — *posibilitatea* cu *realitatea*. Fără descurajări, fără a se desolidariza vreo clipă de soarta și de geniul speciei umane, ci țintind tocmai de pe o asemenea temelie la ameliorarea reală a condiției ce i s-a dat omului. În toate aceste privințe, Toma Nour este în esența lui adâncă o exemplificare frapantă a „realismului" ferit de orice platitudine, tendință de vicleșug, deșertăciune iluzionară, propriu veritabilului, inerentului, funciarului, *romantism* — ca principal semn distinctiv al prometeismului condiției umane. În atare sens, Toma Nour este prototipul a ceea ce s-a distins în opera lui Eminescu drept reprezentări ale *titanului* și *geniului*, ale *magului* și *voievodului*, ale *îngerului* (în ipostaza lui neandroginizată) și ale *demonului* etc. E, în ordinea plăsmuirii (paralel cu Horia, din proiectatul ciclu epic *Horiadele*, de pe la 1868, și cu Mureșanu, din poemul dramatic cu același nume de la 1869), celula lor germinativă. Portretul eroului este concludent pentru tot ceea ce am zis despre chipul cum *structura sensibilității artistice* eminesciene se constituie spontan ca preambul al structurilor celorlalte (a r*eflexivității*, a *imaginativității*): „Începu-i a-l observa cu comoditate. Era frumos — d-o frumusețe demonică. Asupra fetei sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filosof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatică părul său negru-strălucit, ce cădea pe niște umeri compacți și binefăcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari spâncene stufoase și îmbinate, iar buzele strâns lipite erau

de-o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii: zbârcit, hidos, urâcios, ci un satan frumos, de-o frumusețe strălucită, un satan mândru de cădere, pe-a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, și iadul îndărătnicia — un satan dumnezeiesc, care trezit în ceri a sorbit din lumina cea mai sântă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pământ să nu-i rămână decât decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri. Repedea îmflare a nărilor și vioaia sclipire a ochilor lui semnala o inimă din cele nebune, un caracter pasionat"[1].

Toma Nour e un „anti-ideolog" (în accepția detaliată anterior), un cugetător la antipodul celor pe care scriitorul în *Archaeus* (1875) îi caracteriza prin aceea „că înțelepciunea lor consistă în cuvinte, în cojile unor gândiri pe cari memoria lor le păstrează"[2]. Că Eminescu și-a gândit astfel eroul, dar că nu era mulțumit de gradul în care-și realizase intenția, o arată scrisoarea din 6 februarie 1871 către Iacob Negruzzi, unde arăta — iarăși subînțelegând obsesia lui de a realiza un perfect echilibru între structurile artistice fundamentale — că „scrierea e complectă ca roman, ce s-atinge de scenele de sentiment, de descrierile locurilor etc., necomplectă ca studiu, astfel încât cartea mea de notițe e plină de cugetările cu care cerc a mă clarifica pe mine însumi și cărora le-am destinat de pe-acuma locul în scheletul romanului"[3]. Oricum, gândirea acestui erou de excepție e o veritabilă metaforă a „structurii reflexivității artistice" eminesciene, îndeosebi a funcției sale spulberătoare de ideologii veleitare, șubrede. Să exemplificăm lucida cugetare a lui Toma Nour, ca si cutezanța ei ferită de comoditate lașă, subumană, tot doar printr-un singur citat: „aș vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsa de lumină, care are însă atâtea colori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sunt decât nuanțele prismatice ale omenirei, și deosebirea dintre ele e atât de naturală, atât de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. Făceți ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce le formează și fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenței — căci în întunericul nedreptății și al barbariei toate națiunile își sunt egale în abrutizare, în îndobitocire, fanatism, în vulgaritate; ci când lumina abia se reflectă în ele, ea formează colori prismatice [...] Dar sunt nouri cari, întunecând ceriul, întunecă pământul. O, nourii, regi ai pământului, vor mâna totdeauna tunetele lor — rezbele asupra popoarălor de valuri; cu toate că acei nori nu sunt alta decât însăși respirația ghețoasă și întunecată a valurilor nenorocite [...] Cei mai mulți și mai veninoși nori sunt monarhii. Cei după ei asemenea de veninoși sunt diplomații. Trăsnetele lor cu care ruină, sacă, ucid popoară întregi sunt rezbelele. Sfărâmați monarhii! Nimiciți servii lor cei mai linși,

[1] M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. academică, 1977, p. 178 — 179
[2] M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. academică, 1977, p. 279
[3] M. Eminescu, *Opere*, XVI, ed. academică, 1989, p. 37

Cd. 398 coala 20

diplomații; desființați rezbelul și nu chemați certele popoarălor decât înaintea tribunalului popoarălor“[1].

La Eminescu, *reflecția* e purificată de orice adaosuri antropologice parazitare, iluzioniste. În *O, adevăr sublime...* atitudinea sa radical *antiideologică* în legătură cu tot ce-i dezvăluie trecutul culturii umane se precizează metodic, prin mari sarcasme și violențe verbale, neomițându-i pe cei ce „înhămaseră“ artele la „carul“ puterii lor efemere, întemeiate pe ipocrizie și pe minciuna sfruntată:

„Cugetători ai lumei!, o, împuțiți eterul
Cu sisteme înalte, puneți-le-n săltar.
O ladă este lumea cu vechi buclucuri — ceriul
De stele și comedii vă este un hămbar.

Preoți cu crucea-n frunte, visternici de mistere,
Voi sunteți sarea lumei, formați inima ei.
E rău numai că ziua stați pe mâncat și bere,
Și sara pe minciune și noaptea pe femei.

O, drăngăniți pe gânduri voi, muzici; voi scluptori,
Imi pipăiți cu mâna un corp tremurător;
Și, voi, artiști dramatici, strâmbați-vă la lună,
Pictori, eternitatea v-așteaptă c-o cunună.

Tu, timp, nu poți cununa în degete s-o sfermi
Căci zugrăvir-atâta de bine saci de viermi,
O, regi, ce pușì pe tronuri de Dumnezeu sunteți,
Să plătiți balerine și țiitori s-aveți.
O diplomați cu graiul politicos și sec,
Lumea cea pingelită o duceți de urechi.
Îmi place axiomul cel tacit, ființi spurcate!
Popoarele există spre a fi înșelate“.

De e să pornim (precum cu un prilej, Vianu) de la remarca lui Wilhelm Scherer privind existența unei așa-numite „lirici a rolurilor“, atunci poemele eminesciene ce aparțin manifest acestui tip compozițional *(Înger și demon, Floare albastră, Împărat și proletar, Odin și Poetul, O, dulce înger blând..., Strigoii, Codru și salon, Sarmis-Gemenii, Scrisorile I—IV, Mușat și ursitorile, Luceafărul* ș.a.*)* nu e motiv să se considere că exprimă prin vreun anume „rol“ atitudinea cogitațională a poetului, ci prin *toate*, prin *rezultanta* lor specifică, irepetabilă de la un caz la altul. Spre a ajunge la disocierile sale, ostile comodelor sistematizări ideologizante, poetul învestește toate „rolurile“ cu anumite funcții semnificante, dată fiind complexitatea antinomic-complementară a adevărului existențial pe care tinde să ni-l împărtășească fără adaosuri subiectivizante și fără ușurătatea simplificatoare a celor ce scriu „vro istorie pe apă“. Se poate întâmpla ca, *afectiv*, unul din „roluri“

[1] M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. academică, 1977, p. 180 — 181

să pară a exprima atitudinea și adeziunea lipsite de orice echivoc ale scriitorului. Însă la Eminescu (o dovadă mai mult a intercondiționării „structurilor artistice fundamentale), "afectivitatea„ ca materie lentă a „structurii sensibilității", e totdeauna controlată, corectată, condensată, întregită — am constatat mereu — de „luciditate"; adică de principalul atribut a ceea ce am numit „structura reflexivității" sale artistice. *Dezideologizarea* despre care am tot vorbit nu se putea înfăptui în chip atât de vizibil și de radical decât de pe asemenea temelie.

În această privință, fără a putea să insistăm cât se cuvine în cadrele de aici, am semnala doar că atât de oropsitele — de la o vreme — *Scrisori* sunt, toate, niste foarte „moderne" *anti-ideologii* (relativizarea tabuizantului mit al „posterității", în *Scrisoarea I;* numirea în termenii adecvați, neușuratici sau neipocrit-supralicitatori, a „gloriei", „dragostei" și „artei"-*convenție*, în *Scrisoarea II;* alternanța, sempiternă, dintre cei ce înțeleg — fiindcă pot — să fie „credincioși agenți ai istoriei" și cei ce nu se dovedesc în stare să respecte devenirea firesc-*umană*, în *Scrisoarea III;* înlocuirea, de asemeni sempiternă, dintre regimul *autenticității* — fie el numai „imaginat" ca posibil — și cel al *convenționalităților* ce pândesc oricând trăirile intime ale omului, în *Scrisoarea IV;* postularea — înainte de *Luceafărul* a nedezbinării speciei dincolo de „măsura" firească între un principiu *masculin* și *feminin* al ei, posibilă numai prin conceperea dragostei drept „cunoaștere" în sensul antic al termenului, nu doar ca „instrument" străin rosturilor sale intrinseci, în *Scrisoarea V*). În teatrul eminescian, încă atât de puțin cunoscut și meditat, hatmanul Arbore din *Mira*, spre exemplu, e, în comparație cu Ștefan cel Tânăr și curtenii ce i-s de-o seamă, un magnific exponent al *anti-ideologizării*, adică al acordului plenar dintre „gând" „faptă" și legile fundamentale ale „existenței", spre deosebire de sofisticările ideologizante ale lui Ștefăniță și ale comparșilor săi, care-s tot atâtea semne ale ruperii de matca vitalității *istorice* și *transistorice*. Tot astfel — în piesa *Bogdan Dragoș* — voievodul maramureșean Dragul, sfetnicul de încredere Roman Bodeiu, fiul său Bogdan Dragoș, aleasa inimii acestuia, Ana, sunt străluciți exponenți în ordine literară ai — cum se zicea odinioară — „obiceiului pământului", spre deosebire de rătăciții în labirintul fără ieșire al „ideologiilor" de pe atunci Sas, Bogdana, fiul acestora Ștefan[1].

Dar forța, actualitatea în atâtea chipuri și astăzi nevestejite ale gazetăriei politice eminesciene nu rezultă tot din refuzul de a o supune conformismelor ideologizante ale celor din „istoricile" partide conservator și liberal? Iată, nu pornind de la altceva decât de la principiul evidențelor simple, al „ordinii firești" a lucrurilor, cum se exprima Eminescu despre *Bălcescu și urmașii lui* (1877): „Dumnezeu a fost îndurător și l-a luat la sine înainte de a-și vedea visul cu ochii, înainte de a vedea cum contemporanii care au copilărit cu dânsul, și în cercul lui de idei, le-au exploatat pe acestea, ca pe o marfă [...], fabrică vorbe nouă, risipind

[1] M. Eminescu, *Opere*, IV, București, Ed. Minerva, 1978, p. 56 — 58, 182 — 187, 201 — 204, passim

vechea zidire a limbii românești, pentru a părea că tot zic ceva, pentru a simula o cultură care n-o au și o pricepere pe care natura n-a voit să le-o deie"[1]. Prin urmare, același statornic motiv eminescian, raportarea la „natură", care numai atunci când e uitată, când i se pierde alianța, proliferează „ideologiile" cele mai năstrușnice și mai păgubitoare. În această privință, exemplul cel mai izbitor de respingere de către gazetarul Eminescu a „ideologiilor" croite *apriori*, precum și al consecințelor nefaste ale acestora, ni se pare a fi articolul *Muncă, echitate și adevăr* (1882): „Ceea ce simțim cu toții [...] sunt relele reale care bântuie țara, rele care nici au a face cu principiile conservatoare sau cu cele liberale și pentru a căror înlăturare nu se cere dialectică și oratorie, ci muncă, echitate și adevăr. Mizeria materială și morală a populațiunilor, destrăbălarea administrației, risipa banului public, cumulul, păsuirile, corupția electorală, toate acestea n-au a face la dreptul vorbind cu cutari sau cutari principii de guvernământ [...] Chiar numai tendența, clar formulată, ca statul să fie guvernat de oameni de cea mai elementară probitate și să-nceteze de-a fi mărul de ceartă între cavaleri de industrie și de facem-treburi, cuprinde un întreg program față cu aceia cari nu cred în nimic și pentru cari principiile politice n-au fost decât pretexte de-a parveni și de a se îmbogăți"[2].

În lumina precizărilor anterioare, se înțelege mai bine de ce pentru Eminescu *istoria* reprezenta o confirmare mai particularizată a principiului vizând dezvoltarea antitetică a totalității existenței, — când *cu prevalența* unei antinomii, când cu a alteia. În planul artistic, această perspectivă suprem generalizatoare, *dezantropomorfizată*, respectiv — *dezideologizată*, nu a fost până acum luată în seamă, de vreme ce comentatorii, ignorând nu doar ansamblul operei, însă chiar și momentele-cheie ale configurării acesteia, deduc și astăzi așa-numita „filosofie poematizată" a creației eminesciene din versiunea *Glossei* reprodusă în prima ediție de *Poezii*, alcătuită de Maiorescu. Însă versiunea aceasta, nepublicată vreodată de poetul însuși, e de prin 1880 (cf. *Ms. 2282*, f. 103—105) și se prezintă, în ordinea exprimării cât mai fidele a viziunii eminesciene despre lume, asemeni variantei — depășite — din *Luceafărul*, unde poetul arăta printr-o însemnare marginală că și-a voit marele poem doar o „alegorie" a „soartei geniului", nu infinit mai mult, cum ne sugerează versiunea publicată în *Almanahul „României Junе"*. Abia ultimele două variante ale *Glossei*, ambele de prin a doua jumătate a anului 1882, oferă expresia cea mai adecvată a viziunii despre *existență* ca *reprezentare antropomorfizată* și cea constituind ca și *autoexprimarea onticului*, la care geniul fără pereche al lui Eminescu ajunsese prin pură intuiție de la ieșirea din adolescență. Iată, ca probă cu totul explicită a separației pe care poetul — „Kavi" tindea s-o efectueze statornic între tendințele „ideologizante" ale *antropologicului* și existența *per se* a *onticului*, ce aflăm din penultima versiune a *Glossei*, cea din *M-sul 2282*, f. 106—108:

[1] M. Eminescu, *Icoane vechi și icoane nouă*, 1974, p. 103
[2]. M. Eminescu, *Opere*, XIII, ed. academică, 1985, p. 238

„Numai omul se anină
De speranță și părere,
Numai dânsul pune vină
Unui vis carele piere.

Ba e râsul, ba e plânsul
Pentru ce nu se cuvine,
Astfel numai pentru dânsul
Este rău și este bine.

Căci natura este-o Doamnă
Fără timpi și fără goluri;
Stoluri zboară de cu toamnă
De se-ntorc la anul stoluri..."

Iar în versiunea dincolo de care poetul n-a mai apucat să treacă, aceea din *M-sul 2261*, f. 214—216, distingem o subliniere mai insistentă a înțelepciunii pe care omul ar trebui s-o desprindă din scrutarea eliberată de orice preconcepții a naturii lucrurilor:

Înzădar și timpi și stele
Ne-ar părea lunecătoare,
Sunt ca frunze toate cele
Din copacul ce nu moare.
Peste-un an revin în stoluri
Paseri ce se-ntind să plece,
Între-a vieții două poluri
Totul stă și totul trece".

...*Între-a vieții două poluri!* Adică între „antiteze": când actualizate cele de la un „pol", când *potențializate* — prin actualizarea celor de la „polul" dimpotrivă; iar între ele, „*seria terminelor intermediare*" despre care Eminescu vorbea într-un context citat anterior. Ce „schopenhauerism" și, în genere ce formă de „ideologizare" putem distinge în asemenea ...*onticizate* viziuni?

3. „IMAGINARUL"

În *M-sul 2262*, f. 137 v. există un vers eminescian singuratic, de o semnificație menită parcă să răstoarne toate susținerile noastre de până acum în legătură cu opera scriitorului: „Urând principiul vieții, ador ale lui forme". A *urî* principiul vieții, e de așteptat să ne întrebe apărătorii unei anume poziții interpretative, ce altă probă mai lămurită ar putea să existe în legătură cu „pesimismul" lui Eminescu? A dovedi *adorație* față de formele vieții, e posibil să riposteze apologeții „optimismului" eminescian, nu constituie aceasta o dovadă ca „pesimismul" e o superficială influență livrescă, un rezultat al „metafiziciі de împrumut" schopenhaueriene, menită să dea îndărăt pe dată ce scriitorului i se impun

evidențele, concretitudinea existenței? Și ce mai rămâne din atât de stăruitor postulata *coerență integrală* a operei eminesciene, în lumina unei asemenea enorme „contradicții" mărturisite de scriitorul însuși, a „rupturii" de adâncime, ar putea să întrebe cei dintr-o a treia serie de comentatori?

Firește, că potrivit logicii care acum începe să aparțină trecutului, prețuirea până la *adorație* a „formelor" vieții ar exclude *ura* îndreptată contra „principiului" acesteia, iar reciproca ar părea tot atât de valabilă. Așa ar fi, de am judeca aparent paradoxalul vers eminescian după ceea ce s-a numit vreme de milenii logica identității, a non-contradicției, a terțului exclus. Numai că spiritele într-adevăr mari, universale, s-au ferit dintotdeauna — în mai intuitivă sau mai reflexivă cunoștință de cauză — de asemenea corsete ale intelecțiunii. Iar Eminescu, în pas cu personalitățile creatoare de prim rang ale ultimelor două secole, și-a făcut din identificarea și trecerea printre evidențe a *contradicției* un mod statornic de înțelegere a lumii și premisa capitală a scrisului său. Însă în literatură, ca în orice alt tip de creație, „premisele" constituie abia *puncte de plecare*, nu *de sosire*, nu *rezultatul*. Aceasta, bineînțeles, concepând lucrurile prin prisma logicii consecvent dialectice, ea însăși prin excelență creatoare, implicând *saltul calitativ* pe distanța de la „premise" la „concluzie", nefăcând din concluzie — spre deosebire de logica tradițională, repetitivă, tautologică — doar o sumă aritmetică a constituenților. Încât revenind la aparent singularul vers eminescian, putem observa cu seninătate că el e „contradictoriu", numai că în sensul profund dialectic al termenului, nu în cel al logicii predialectice, care respinge contradicția *de plano*.

„Integrând" (cum se spune cu un termen acum la modă) dualitatea structurală de care a fost vorba anterior, versul „Urând principiul vieții, ador ale lui forme" poate fi luat drept foarte sugestiv epigraf pentru cea de a treia structură fundamentală a operei eminesciene: a „imaginativității". Să ne explicăm. A *adora* formele vieții presupune, la un spirit de anvergură creatoare a lui Eminescu, a le putea cunoaște cu *desfătarea* senzorio-perceptivă ca și ludică a unuia în stare a „culege" într-o „zi" cât alții „într-o mie", a fi uimit de forța lor proliferantă, de varietatea lor parcă inepuizabilă. Reprezentarea primordială a „frumosului", cu dispoziția „orfică" intrinsecă ei, nu e de conceput fără această îmbrățișare *sinestezică* a privelиștilor lumii care sfârșește prin a se constitui în ceea ce am numit „structura sensibilității" și din perspectiva exclusivă a căreia granița distinctă între ceea ce se cheamă „frumosul natural" și cel „artistic" nu e încă posibil de tras. A *urî* ceea ce Eminescu numește „principiul vieții" nu vine în contrazicere cu *adorația* formelor acesteia, de vreme ce o asemenea coexistență de antinomii nu aparține unui spirit creator de luciditatea celui eminescian, ci *existenței* considerate în integralitatea devenirii sale, onticului. Nu zisese Eminescu că „antitezele sunt viața", că „Rău și ură, / Dacă nu sunt, nu este istorie", că — într-un distih răzleț, neluat în seamă de comentatori — „Moartea-n fructul cel mai nobil din adânc se deslipește / Și-n dureri și fericire ea s-anunță și tot crește" (cf. *Ms. 2258*, f. 173)? Încât, din asemenea perspectivă

a contradicției onticizate, a distinge între *ura* față de „principiul vieții" și *adorația* formelor acesteia nu reprezintă vreo inadvertență de viziune a scriitorului însuși. E numai distingerea și asumarea multiplelor relații antinomic-complementare dintre așa-numitul „frumos natural" și cel „artistic", fără de care orice tip de artă nu poate evita alunecarea în „mimesis"-ul plat sau în extravagantele „calofile". Iar aceasta nu e cu putință decât prin acțiunea a ceea ce am numit „structura reflexivității" și a dispoziției „gnomice" inerente ei. În fine: *adorația* formelor vieții, confruntată cu *ura* față de „principiul" acesteia, dar nu înclinând cumpăna — subiectivizant-antropomorfic — spre vreuna din cele două atitudini *polare* (fiindcă astfel s-ar lăsa loc tendinței lor de a se exclude una pe alta până la nimicire reciprocă), constituie singura temelie în acord cu „măsura lucrurilor" a celei de a treia *structuri artistice fundamentale* a operei eminesciene, pe care am numit-o a „imaginativității". Să insistăm o clipă în această privință. În orice domeniu s-ar exercita, dar mai cu seamă în artă, „imaginația" e facultatea cea mai pândită de unilateralități și de erorile echivalente, poate fiindcă, mai înnăscut umană decât oricare alta, poate oricând să piardă simțul proporțiilor, crezându-se tot atât de suficientă sieși cât și „filosoficul" dicton al lui Protagoras după care „omul e măsura tuturor lucrurilor". În fond, din punct de vedere antropologic, „imaginația" e principalul veto pe care specia tinde să-l opună la orice-i contrazice aspirațiile exclusive și voința de a le înfăptui. Și tocmai pentru că-i inculcă omului nălucirea că *este* — nu că poate eventual, prin activitate potrivită, *deveni* — „măsura tuturor lucrurilor", *imaginația* suferă la impactul cu „realități" ce o depășesc mai mari descumpăniri decât cele ce pot pândi în împrejurări similare „sensibilitatea" ori „reflexivitatea". De aici, ivirea în planul ei a stării de „frică metafizică" (= fidelism superstițios, dezabuzare sceptică, cinism, conjecturalism, ca atitudini existențiale generalizate), sau a celei de „temeritate" acționând în afara oricăror repere de control obiectiv (= icarism, voluntarism infatuat, tot felul de alte narcoze spirituale care echivalează cu crearea de „paradisuri artificiale", de ceea ce în limbajul curent se cheamă zidirea de „castele în Spania" etc.). Iată de ce am ales pentru evidențierea a ceea ce e mai specific în „imaginativitatea" eminesciană versul amintit mai înainte: fiindcă semnifică menținerea incomparabilului creator nu doar la egală distanță de asemenea extreme (de soluția cunoscutei *aurea mediocritas*, în fapt nu ferită de riscul oscilațiilor, ci într-un pisc de unde putea să-și asigure controlul și dominarea lor fără abateri.

Să ne reamintim ce-i scria Eminescu lui Iacob Negruzzi, la 17 iunie 1870 în legătură cu faptul că — în artă — „fantazia" nu se cuvine „să înece reflecțiunea", adăugând imediat: „Numai, drept vorbind, mama imaginelor — fantazia — mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, pe când reflecțiunea nu e decât scheletul, care-n opere de arte nici nu se vede; deși palidele figuri ale unor tragediani își arată mai mult oasele și dinții decât formele frumoase. La unii predomină una, la alții — alta; unirea amândurora e perfecțiunea, purtătorul ei — geniul"[1].

[1] M. Eminescu, *Opere*, XVI, ed. academică, 1989, p. 34

Dincolo de subtila „pedagogie“ literară ce se insinuează în asemenea considerații, scrisoarea citată e de un interes ce depășește covârșitor circumstanța ce a prilejuit-o. Cu totul recent, după ce, exclusiv pe baza ei și a altor reflecții din manuscrisele eminesciene, ajunsesem în 1967 la aproximarea „structurilor“ artistice fundamentale ale operei eminesciene și la ideea unei posibile *fenomenologii* a acestora, de identificat în orice fapt de creație, ni s-a întâmplat să citim cartea *Poezie spaniolă* de Dámaso Alonso apărută în românește anul trecut*. Iată peste ce capitol am dat în această carte, nu cu puțină surprindere, la pagina 397: „Imaginativul, afectivul și conceptualul, ca obiect al stilisticii. Iar ca subcapitole: *Prezența afectivului* (p. 400); *Prezența imaginativului* (p. 401); *Conceptualul ca obiect al stilisticii* (p. 401—405); „*Afectivul*“, „*imaginativul*“ *și „conceptualul“: trei perspective* (p. 405—406); *Triplu punct de vedere pentru o clasificare tipologică a operei literare* (p. 406—408); *Triplul caracter al semnului, triplul caracter al intuiției și cele trei căi ale cercetării literare*“ (p. 408). Știam, într-o măsură de subtilul *poet* Dámaso Alonso, nu și de tot atât de strălucitul istoric literar, eseist, stilistician, care — aflăm acum — și-a publicat volumul *Poezie spaniolă* mai întâi în 1950. Dedusesem în 1967 cele trei „structuri“ artistice fundamentale ale operei eminesciene, precum și „fenomenologia“ lor specifică în orice act de creație, exclusiv prin studiul *dinăuntru* al procesului de creație propriu lui Eminescu, al citatei scrisori a poetului către Iacob Negruzzi — care anticipa cu optzeci de ani amintitul capitol din cartea lui Dámaso Alonso — și al altor notații manuscrise eminesciene de care va veni vorba în continuare. Nu știm ca alt comentator mai de demult sau recent să fi emis vreun „triplu punct de vedere pentru o clasificare tipologică a operei literare“ care să se apropie atâta — prin *spirit*, prin *înrudirea terminologică* — de modul lui Eminescu de a gândi și de a-și împărtăși gândurile în probleme capitale ale creației. Într-un fel, s-a întâmplat ca și cu similicoincidența (mergând iarăși, uneori, până la terminologie) dintre cele ce relevau argentinianul Martinez Estrada, în *Radiografia pampei*, și Maiorescu al nostru, prin studii ca *În contra direcției de astăzi în cultura română*, — fapt semnalat în altă parte a acestei cărți. E un prilej de a se verifica și pe asemenea cale — excluzând ideea de „influență“ — observații mai vechi ale lingviștilor privind asemănările dintre cele două ramuri ale romanității aflate la extremitățile ariei geografice a acesteia? Din foarte explicabile motive, ipoteza n-are cum fi enunțată decât în treacăt. Oricum, faptele rămân fapte, adăugându-le pe cele de aici la impozantul număr sintetizat de Edgar Papu în penultima sa carte.

Revenind la frapantele similitudini din eminenta scriere a lui Dámaso Alonso cu observațiile eminesciene despre principalii factori configurationali al procesului de creație, trebuie să admitem că — pe deasupra anumitor diferențe de accepție sau de nomenclatură, care presupun o discuție aparte — coincidențele nu fac decât să confirme faptul că gândirea estetică a scriitorului nostru e mai bogată

* Paginile de față au fost redactate în 1978; schița liminară tratând despre *Structurile operei eminesciene* a apărut în *Contemporanul* din 1967.

și mai profundă decât s-a arătat până acum. Mai „modernă", fără ca Eminescu s-o fi voit dinadins, dată fiind capacitatea lui firească de a cuprinde simultan perspectivele atât de îndepărtate ale lui *hic et nunc* și *in aeternum*. În cartea lui, Dámaso Alonso arată că: „Toate aceste elemente, imaginativul, care ne deschide iatacuri lăuntrice, afectivul care le străbate asemeni unei brize tremurătoare, și logicul, care construiește, structurează, leagă și dă sens întregului, alcătuiesc un complex, tocmai ceea ce pătrunde în mintea cititorului și suscită în el intuiția individuală, adică exact înțelegerea operei. Nu-i cu putință să separăm ceea ce este în mod indestructibil unit. Firește că în analizele noastre separăm, încercăm să separăm aceste elemente. E convenabil chiar, dintr-un punct de vedere practic, pentru scopurile noastre. Trebuie sa știm că nu există element afectiv sau imaginativ fără conținut logic, după cum nu există un element pur logic fără asociații imaginative și fără nuanțare afectivă"[1]. La distanță de aproape un secol, înrudirea punctelor de vedere e bătătoare la ochi, fără să estompeze totuși deosebirile de ansamblu și de amănunt. Acestea din urmă se explică, între altele, prin unghiul exegetic strict specializat al lui Dámaso Alonso și deschis mai adesea dinspre exterior asupra aspectelor *stilistice* ale faptului de creație. La Eminescu, totul e considerat dintr-o pluralitate de perspective. Ele vizează *procesualitatea interioară* a creației și *rezultatele* sale estetice (inclusiv cele de natură stilistică), țintind a stabili *raporturile* de subordonare ori de supraordonare dintre *constituenții* de ultimă analiză ai actului creator și *consecințele* neîntrerupt variabilei intercondiționări a acestora. Și, fapt capital, poetul nostru nu pierde nicicând din vedere specificitatea statutului *antropologic*, dar și *ontologic*, al operei de artă.

S-a văzut că lui Eminescu nu i se părea situație fericită aceea în care „fantazia" (= imaginativitatea) ar *îneca* ceea ce el numea „reflecțiunea". Însă, gândind astfel, poetul român nu acorda exclusivă preeminență — ca Dámaso Alonso — la ceea ce după terminologia acestuia din urmă se numește „logicul" (sau „conceptualul") și care s-ar înțelege că numai el e cel ce „construiește, structurează, leagă și dă sens întregului". Pentru Eminescu nu doar „logicul" (= „reflexivitatea") are virtuți structurante, de vreme ce, când afirma că e posibil *a cugeta prin simțuri*, el subînțelegea printr-asta o anumită capacitate de structurare a datelor senzorio-perceptive încă de la nivelul „simțurilor", în măsura în care asemenea date sunt *percepute* fie și sub forma simplei lor *înregistrări*. Nu sunt „imaginile" vizuale, auditive, tactile, odorifice, termice etc. niște „microstructuri"? „Simțurile" care le-au receptat ca atare (ca „imagini" cu o anume „coerență") acționează de obicei nemonadic, conjugat, sinestezic, constituind ceea ce s-ar numi „oglindă" antropologică *primară* a lumii, *reflectantă* și *refractantă* în același timp. Însă o constatare ca aceasta implică nenumărate consecințe, pe care Eminescu nu le pierdea din vedere. „Mirarea", în formele ei cele mai pline de ingenuitate și tărie, nu se iscă în răstimpul — variabil — dintre *percepție* și *apercepție*, abia aceasta din urmă

[1] Dámaso Alonso, *Poezie spaniolă*, 1977, p. 405

reprezentând „avangarda“ factorilor „reflexivi“ (= „logici“, „conceptuali“, în terminologia lui Dámaso Alonso) meniți a îmbrățișa („integra“) cu *înțelegerea* lor „sistemul“ senzorio-perceptiv într-un „sistem de sisteme“? Iar elementul „afectiv“ de care vorbește Dámaso Alonso nu reprezintă acea stare de *reacție* antropologică încă insuficient configurată altminteri decât sub formele *mirării* față de ceva ce continuă să pară „străin“ și — în progresie inversă, evident — „de neînțeles“, pe distanța de la *percepție* la *apercepție?* Abia încheierea procesului de „integrare“ aperceptivă a noilor percepții (fără a le *distruge*, ci numai conferindu-le *formă* și *semnificație* specific umane) transformă *afectivitatea* din „element“ (cum cu îndreptățire îl numește Dámaso Alonso) în „structură“: cea numită de noi a *sensibilității*, care, păstrând în subiacențele ei ca de aisberg majoritatea potențialităților „stihiale“ ale afectelor, „nu există [...] fără conținut logic“, cum sublinia savantul spaniol. Devălmășia puberală cu substrat erotic ține precumpănitor de domeniul „afectelor“; *dragostea*, diferind de stihialitatea afectelor tocmai prin „structuralizarea“ stărilor sufletești pe care le implică, aparține sferei „sentimentelor“.

Și atunci, „imaginativul“, sau, cum îi zicea Eminescu, „fantazia“? E în rostul acesteia numai de a „ne deschide iatacuri lăuntrice“, cum figurat o definește într-un rând Dámaso Alonso, de „a suscita în noi reprezentări senzoriale“, de a fi „un concept al cărui conținut se poate referi la orice simț al omului: imagini vizuale, tactile, auditive, olfactice etc.“, cum precizează savantul în alt context[1]. Sau funcția „imaginativului“ e mult mai cuprinzătoare și mai diversificată, de ținem seamă ca Eminescu îl califica în scrisoarea către Iacob Negruzzi nu ca simplă aptitudine de a genera „reprezentări senzoriale“ etc. ci de a fi „mamă“, adecă *matrice* — desigur „structurantă“ — a lor? Evident. Însă nu numai a lor, deoarece e greu de conceput că *imaginarul* are „a suscita în noi“ doar „reprezentări senzoriale“, nu și „intelectuale“ — ca acel „ființă nu era, nici neființă“ din *Scrisoarea I*, de „ubicuitate“ nelimitată în spațiu ori în timp, ca în *Feciorul de împărat fără de stea* ori în *Luceafărul*. De asemeni: cum să înțelegem denominația eminesciană de „mamă a imaginilor“, dată *fantaziei*, care, spre deosebire de opinia lui Dámaso Alonso, e considerată a fi „o condițiune esențială a poeziei, — pe când reflecțiunea nu e decât scheletul, care-n opere de artă nici nu se vede“? Înseamnă că ea, „fantazia“, nu „logicul“ (= reflexivitatea) „construiește, structurează, leagă și dă sens întregului“? În toate aceste privințe, indeciziile lui Eminescu par să fie mai numeroase, iar putința noastră de a ne edifica trebuie să urmeze vrând-nevrând drumul lor aparent sinuos. Ne reamintim cum, în scrisoarea către Iacob Negruzzi, Eminescu da de înțeles că nu socoate de bun augur în artă ca „fantazia“ să înece „reflecțiunea“. Tot astfel, opinând că „fantazia“ e „o condițiune esențială a poeziei“, nu „condițiunea“ (adică singura considerată ca atare, excluzând de la calitatea de „esențiale“ pe celelalte: „sensibilitatea“, reflexivitatea“), scriitorul lăsa insuficient precizată specificitatea funcției pe care i-o atribuia. Pe urmă:

[1] Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 401

admițând că „reflecțiunea nu e decât scheletul, care-n opere de artă nici nu se vede", Eminescu n-o excludea numaidecât dintre „condițiunile esențiale"; că „nu se vede" nu înseamnă a fi și inoperantă, atâta vreme cât e „schelet" de susținere pe dinăuntru a „corpului" artistic. Mai mult: subliniind inaparența „reflexivității" în poezie, în artă îndeobște, scriitorul voia desigur să releve că nu e bine ca — în paralelism simetric cu situatia când „fantazia îneacă reflecțiunea" — aceasta din urmă să înece, la rându-i, „fantazia", fiindcă știa că datorită unor astfel de unilateralizări s-a ivit așa-numita *Gedankenlyrik*, precum și tezismul din dramaturgia germană, semnalat anume prin aceea că „palide figuri ale unor tragediani își arată mai mult oasele și dinții decât formele frumoase". Însă metafora „anatomică" la care a recurs poetul ne aruncă în altă nedumerire: la atâta s-ar reduce rolul „fantaziei" în artă, la exterioare „forme frumoase", menite să camufleze osteomorfia lăuntrică a operelor? În lumina ultimelor distingeri deductibile, ca și a altora, semnalate anterior, am putea să ajungem la una din următoarele doua concluzii: sau că Eminescu se contrazice (aproape *in termini*), când denumește fantazia „mamă a imaginilor", precum și „condițiune esențială a poeziei", pentru ca ulterior s-o reducă la funcția epidermică de a isca „forme frumoase"; sau, atribuind „fantaziei" rolul de a orna cu „forme frumoase" creația artistică, scriitorul admite — cu mult înainte de Dámaso Alonso, da în felul acestuia de a înțelege lucrurile — că rostul *imaginativității* nu e decât de „a suscita [...] reprezentări senzoriale" și că, fiindu-i „scheletul" intern de predeterminare și de susținere, numai „conceptualul", „logicul" e cel ce „construiește, structurează, leagă și dă sens întregului" artistic.

Pentru foarte puternice motive, nici una din cele doua concluzii nu ar fi întemeiată. Din perspectiva sa de cititor specializat, de stilistician reprezentându-și „opera" ca pe un sistem de semne cu anumite valori expresive, e de înțeles ca pentru Dámaso Alonso toate distingerile să tindă a fi operatorii mai cu seamă în planul *formei* și în ordinea *formalizabilului*. De unde și preeminența acordată de el *logicului*, care „construiește, structurează, leagă și dă sens întregului", în vreme ce *imaginativul*, derivat strict etimologicește din latinul „imago", e doar producător de „imagine" cu valoare *stilistică*, adică de „concept al cărui conținut se poate referi la orice simț al omului: imagini vizuale, auditive, olfactive etc." Că *imaginativitatea* are nevoie de asemenea „materii" pentru construcțiile sale, implicând o primă configurare în „imagini vizuale" ș.c.l. la nivelul a ceea ce am numit *structura sensibilității* („artistice", nu simplu „psihologice"), precum și de auxiliul în atâte feluri prețios al *structurii reflexivității* (selecție, epurare desentimentalizantă și dezideologizantă, potențare de sensuri latente ale unor imagini *primare* prin anumite *relaționări* ale lor: concordante, contrastive ș.a.), Eminescu, după cum am și relevat în multe privințe, subînțelegea la tot pasul. Însă ca funcția „imaginației" în ordinea *artistică* (nu în altele) era una superior integratoare, pentru care și fusese numită de scriitorul nostru „mama imaginilor" și „condițiune esențială a poeziei" (nu prin înecarea, ci prin *potențarea* celorlalte două funcții specific operante în

fapta creației) — iată un lucru tot atât de evident. În genere, „cu cât părțile sunt mai legate una de alta [...], cu atât întregul e mai solidar“, era pentru gândirea eminesciană ceva de domeniul axiomaticului (cf. *Ms. 2285*, f. 179 v.) Și tot astfel era reprezentarea „polară“ a oricăror părți dintr-un tot, explicabilă prin „antiteza împrejurărilor“ (cf. *Ms. 2254*, f. 434). Potrivit reflexiilor cu caracter oarecum concluziv pentru cele de mai înainte, aflăm din însemnările eminesciene că „fantazia este o dată reproducerea vie mai văzută a unui lucru sau a unei împrejurări“ nu simplă „imagine vizuală, tactilă“ etc., iar „a doua oară [e] coordonarea acestora într-un întreg“ (cf. *Ms. 2285*, f. 113): ceea ce implică „logicul“ și „afectivul“ (în terminologia lui Dámaso Alonso), dar numai în raport de subordonare față de imaginativ. Valoarea de simple ipoteze de lucru ale distingerilor sale, Dámaso Alonso o dezvăluie fățiș, atunci când conchide: „«Afectivul», «imaginativul», «logicul» în sensul literar (în opera literară) sunt doar perspective ale aproximării noastre, prezumții ale intelectului nostru“[1]. Simple „prezumții“? Pentru Eminescu „fantazia nu [...] este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ea, în fantazia poetului și a artistului, se ridică [...] în petrificațiunea ideilor eterne ce reprezintă [...] Ceea ce numesc capete ordinare fantazie nu este fantazie, ci slăbiciune a creierilor, fantaseterie“, iar veritabila fantazie „celui ales [îi] vorbește în limba ei — și limba ei e armonia lui Plato“ (cf. *Ms. 2287*, f. 11 v.). Se împărtășește din demnitatea „logosului“, adică. Liber de orice „specializări mai restrânse (și de implicațiile ideologizante greu de evitat în asemenea cazuri), *pur subiect de* „cunoaștere“ și de „creație“, la tot pasul prevenit asupra dublei amenințări a servituților „antropologicului“ și ale „onticului“, Eminescu, prin urmare, nu din exterior meditează la structurile artistice fundamentale, ci situându-se *in medias res*.

De e să ne întoarcem din asemenea perspectivă întregitoare la el, versul „Urând principiul vieții, ador ale lui forme“ ce poate să semnifice? Întâi, *nepărtinirea* infrangibilă, derivând din funciara intuiție eminesciană ca „*fiecare lucru poartă în sine însuși măsura sa*“. În al doilea rând, asemenea vers gnomic (de o universalitate a semnificației cât și cea din aforisticul „antitezele sunt viața“) vrea să sugereze că *adorația* formelor existenței poate deveni, considerată în afara oricăror raporturi și confruntări, o principală orbire „sentimentalizantă“ și, implicit, „ideologizantă“, provenind din uitarea faptului că „individuația“ vieții, oricât de seducătoare și stenică priveliște ar oferi, nu beneficiază de nici un *statu quo* existențial. În al treilea rând, *ura* nediferențiată împotriva „principiului“ vieții, iarăși lăsată în afara oricăror raporturi și comparații, ar însemna tot orbire sentimentalizantă și ideologizantă, o specie de „fideism“ cu sens întors, atâta vreme cât, chiar nepăstrându-le ca atare, acest „principiu“ generează necontenit „forme“ de existență ce ating — fie și pentru o clipă — splendori care impun *adorația*. În al patrulea rând *(last but not least): a* menține în „cumpăna“

[1] Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 406

cunoașterii (a „reflexivității“ pe deplin structurate prin astfel de cumpănire) niște poziții-stări atât de contradictorii ca *ura* și *adorația* (poli al „sensibilității“ tot atât de integral structurați prin echilibrarea lor antagonică), înseamnă a le „integra“ din perspectiva implicând suprema *structurare* a unei „comprehensiuni“ în perimetrul careia acestea pot coexista nu în *dezbin nefecund,* ci în statornică *relație de complementaritate antinomică*. Și cine e, la Eminescu, agentul unei asemenea „comprehensiuni“ ca și demiurgice, nepărtinind nimic, neiluzionându-se de nimic, dar nici refuzându-și bucurii ce nu contrazic natura lucrurilor, măsura lor? *Imaginativitatea*. Ține de puterea acesteia să descopere cu înaltă detașare că „formele“ vieții ar merita adorație necondiționată și statornică, dacă ar dura. După cum „principiului“ vieții i s-ar cuveni ură implacabilă, tot atât de necondiționată, dacă nu *le-ar genera la infinit*. Însă nici admirația împinsă până la extaz față de asemenea „individuări“ neprevizibile, nici abhorarea „principiului“ lor nu pot fi admise necondiționat (după cum nici să li se nege *de plano* evidențele nu e cu putință). Așa, *imaginativitatea* eminesciană își descoperă pornirea irepresibilă de a plăsmui ipostaze ale existenței care, pornind de la cele de aievea, să le lumineze virtualități de actualizat ori numai pur himerice, în virtutea cărora lumii așa *cum este* i se contrapune o imagine a lumii așa *cum ar putea fi,* chiar și în temeiul unei deveniri gândite asimptotic. Nu zice și Gaston Bachelard, în *Psihanaliza focului* că „omul este o creație a dorinței, nu o creație a necesității“? Însă Eminescu — cei ce m-au urmărit până aci vor înțelege de ce — nu ar fi zis chiar așa!...

Iată un statut al *structurii imaginativității artistice* care, nepărtinind antropologicul peste limitele dincolo de care ar începe desfiderea onticului, nu știm să mai fi fost conceput cândva cu o asemenea accepție universalizată de a respecta „măsura lucrurilor“. De aceea, nici expus vreunei discreditări de substanță nu-l prevedem. E în incomparabilă adecvare cu permanențele interiorității umane, care nu și-ar asuma vicisitudinile *realului* fără reprezentarea *posibilului,* în care își află un suport redutabil, fiindcă scapă strictelor identificări și determinări obiective. Iar așa fiind, *imaginarul eminescian* e de o fertilitate în a genera idealuri ferite de riscul deșertăciunii, al automistificării conveniente, egalată doar de forța adversității sale vegheate de o luciditate incoruptibilă față de abjecțiile, fluctuațiile conjuncturale, platitudinile *realului* obiectiv ori subiectiv. El, întemeindu-și iradierea față de care nu pot exista opreliști pe ceea ce am numit cu mai multe prilejuri „cunoașterea hyperionică“ și pe un comportament existențial echivalent, face — dacă nu mai mult — ca *subumanul* sau *mediocru-umanul* să se dedea la eforturi penibile (dar nu mai puțin semnificative, în felul lor) de a simula că *omagiază* tipul de „umanitate“ manifestându-se ca după un model conceput din perspectiva absolutului.

La Eminescu numai în unele poeme de adolescență, precum și în anumite exerciții de laborator efectuate în scopuri strict experimentale, „structurile“ se *descumpănesc* ori n-au apucat încă să intre în relația tensional-integratoare menită a le actualiza și potența reciproc. *De-aș avea...*, unul din cele două prime poeme

cunoscute (1865) și care a constituit debutul eminescian la *Familia* (1866), stă — începând de la titlu — sub semnul „imaginativității", al cărei distinctiv mod verbal (când e manifest) nu poate fi decât *optativul*. Numai că în poezia aceasta imaginativitatea e într-un fel de euforie autarhică a unui „vis" de dragoste pe cât de ingenuu, pe atât de livresc, edulcorând totul prin năvala diminutivelor convențional-folclorice împrumutate de la Alecsandri. Neintrând în relații antinomic-complementare cu structurile propriei „sensibilități" și „reflexivități", acea „mamă a imaginilor, fantazia" (cum avea s-o numească Eminescu peste cinci ani) nu are pentru moment ce altceva să emită decât efemerele jerbe ale unor artificii imageristice. Asemenea precaritate se reeditează și în alte poeme încredințate între 1866 și 1879 Familiei ori rămase în manuscrise: *O călarire în zori* sau *Ondina*, remarcabile experimentări ale polimorfiei ritmice și strofice bolintiniene, cu priveliști dinamice de cavalcadă (în prima) sau cu fantasterii medievistice provenind din lecturi încă neasimilate (în cea de a doua). Altminteri, poemele acestea nu dovedesc vreo limpezire a câmpurilor de forță structurale care să se impună ca definitorii eminesciene. *La Bucovina* e o tentativă de pastel-„*état d'âme*" cu excesivă, fastidios-ornantă figurație mitologică. *Speranța* era tributară unei tematerii ce aproxima cu mijloace de *Gedankenlyrik* sec-„reflexivizante" o stare de spirit iscată tot din ecouri livrești, schilleriene. *Amorul unei marmure*, cu sensibleria ei hohotitoare de *Sturm-und-Drang*, e încă străină de „sensibilitatea eminesciană tiranic-insinuantă ori răscolitoare în substanță, dar și de atât de supravegheată în expresie — datorită relaționării cu celelalte structuri fundamentale. În manuscrise, poeme ca *Filosofia copilei* (1867), cu declarativismul ei abstract-reflexiv, platonizant, venind din neoumanismul german, ca si exterior-imaginativa *Nu e steluță* (1867), ori sentimentalizant-ipotetica *De-aș muri ori de-ai muri* (1869) ș.a., conțin, fiecare, germeni ai structurilor artistice fundamentale („Nebună copilă, ce-amesteci plăcerea / Cu lacrimi pe care le naște durerea..." etc. — poemul *Când...* (1869). Vestesc modul atât de tensionat-plenitudinar, al acestor structuri, dar nu mai mult. (Abia *Numai poetul...*, ingenuă „artă poetică" de prin 1868, tulbură pe cititor prin incantațiile sale orfice și prin mijirea — ca de pre-Renaștere — a triadei structurale de mai târziu). Situația se va perpetua în manuscrise și după deplina descoperire de sine însuși a scriitorului: simpla — deși sigura — versificare de concepte filosofice din *Patria vieții e numai prezentul* (1874), verismul insuficient diferențiat din comedii ca *Gogu Tatii* (1875—1876) sau din versificări în maniera reportericească precum *Viața* (1879) etc. Scopurile erau însă prevalent experimentale, echivalând cu căutarea unor noi filoane de artă.

Substanțial altminteri se petrec lucrurile începând chiar cu al doilea poem al anului 1865, *Din străinătate*, de e să-l apreciem nu după versiunea publicată în *Familia*, ci după aceea care ni s-a păstrat integral în manuscrise. Din perspectiva strict expresivă, stângăciile inerente oricărui debutant nu lipsesc. Însă, dincolo de ele, impresia e de a fi martor la ivirea năprasnică a tuturor structurilor proprii

oricărui veritabil univers poetic, alternându-se, interrelaționându-se, subsumându-se celei menite prin însăși funcția ei creativă de a le potența; totul, în virtutea unei percepții antropologice neprizoniere strâmtimilor, părtinirilor obnubilante, precum și a unui simț compozițional de excepție. Primele două strofe se configurează ca un „enunț" poematic situat evident sub semnul unei distincte, de neconfundat structuri a *sensibilității*. Însă a uneia care, profund contrariată fiind și manifestându-se ca atare, presupune meditarea condiției sale și a motivației acesteia (pentru moment încă insuficient clarificată, amânându-și încheierile); implică, prin urmare, *reflexivitatea* nedesprinsă de concretul obiectului ei, artistică — nu gnoseologic-abstractizantă. După cum tot aceste catrene explicitează încercarea de a depăși semnalata antinomie prin intervenția *imaginativității*, a cărei „libertate" și „comprehensiune" am văzut anterior că o situează mai presus de „părtinirile" mai mult sau mai puțin unilateralizante ale *sensibilității* și *reflexivității*. Revelator e că în limba română asemenea structură artistică pare a-și fi găsit corespondentul expresiv cel mai adecvat — în comparație cu orice alt idiom modern — și că Eminescu l-a intuit dintru început, evitând decorativismul spre care începuse a-l împinge Alecsandri. E vorba de „dor" și, mai mult, de „dor nemărginit", sintagmă care apăruse încă la autorul *Doinelor, Lăcrimioarelor, Suvenirelor, Mărgăritărelelor* („Căci te iubesc, Elenă, cu-o tainică uimire, / Cu focul tinereții, cu dor nemărginit" — *O seară la Lido, 1846;* „Ea se duse aiurind, / Cu ochii la cer privind, / Cum se duce neoprit / Dorul cel nemărginit" — *Înșiră-te mărgărite,* 1862). Apăruse totuși nu cu mai multă expresivitate structurantă decât „dulce", chiar „dulce minune" („Tu să mori, dulce minune? / Și de Domnul nu-ți e frică?" — *Sora și hoțul,* 1842), raportat la ceea ce urma să comunice Eminescu prin voința și știința lui de „a turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă".

Cu oricâte imperfecțiuni de amănunt, decurgând din inexperiența artistică a vârstei la care a fost scris, poemul *Din străinătate* se constituie „simfonic" în patru părți de remarcabilă cumpănire antagonic complinitorie, — chiar dacă nemarcată prin „grafia" compozițională ce se impunea și care va deveni evidentă mai târziu. Prima secvență e dominată — *structural* vorbind — de o „sensibilitate" pe care o răscolesc din adâncuri „reflexivitatea" și „imaginativitatea". În secvența a doua, „imaginativitatea" are preeminența *(„Aș vrea..."),* exercitându-și însă supremația „integratoare", ordonatoare, nu în vid, ci bizuindu-se la tot pasul pe „materialul" oferit de către „sensibilitate" și „reflexivitate". În secvența a treia, veritabilă culminație a poemului în ordinea unei frumuseți generatoare de extaz, predomină ceea ce scriitorul știm că numea „unirea" — ca din unghiul „secțiunii de aur" — a *structurilor artistice fundamentale*, purtătorul căreia (Eminescu îl numea astfel) e „geniul" (totul — într-o singură, de mare concentrare, strofă); este punctul cel mai de sus, puternic climax artistic, de nedepășit altminteri decât prin evoluție descensională. În secțiunea finală, a patra, prevalența o are „reflexivitatea" paroxistică (în ipostază artistică, firește, nu teoretică), tocmai pentru că modul ei

concret-imagistic de a se manifesta e determinat contextual și subtextual de acțiunile ca și ocult conjugate ale structurii „sensibilității“ și „imaginativității“. Iată *tiparul* — când manifest, când latent — al oricărei creații eminesciene ce a depășit faza simplului experiment de laborator. Iată „stilul“ compozițional eminescian, atât de cu vigoare conturat încă din anul începuturilor, care corespunde și romanticității funciare, *tipologice*, a scriitorului, dar și „norocoasei“ coincidențe cu un *saeculum* ce afirmase curentul literar-artistic cu cea mai mare expansiune din cele cunoscute până acum. În muzică, artă în atâtea chipuri înrudită cu poezia, asemenea stil compozițional — simfonia în patru părți — fusese statuat mai dinainte de Haidn, continuat de Mozart, dus la suprema perfecțiune îndeosebi de Beethoven (pentru care scriitorul român avea multă admirație), în fine — împins spre noi complexități de Wagner, pe care Eminescu nu-l ignora defel.

Din toate acestea rezultă numeroase consecințe în ordinea configurării artistice a operei eminesciene, dintre care vom putea aminti aici doar câteva. Pentru început, să relevăm „schema“ structural-simfonică a unor principale compuneri eminesciene. *Floare albastra* (1873), spre exemplu, reeditează (fără exprese sublinieri compoziționale) arhitectura de ansamblu a poeziei *Din străinătate*, cu elementele antinomic-complementare de pe atunci specifice. Prima secvență e subtil-ambiguă, în sensul că din perspectiva tinerei fete totul se desfășoară la nivelul „sensibilității“ tânjind după plenitudine, al acelui atât de caracterisitc eminescian: „Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat“ (*Stelele-n cer*, 1880—1881). Aceasta în vreme ce, din unghiul „reflecției“ difuze, neliniștitor-premonitorii a tânărului înclinat spre visătorie, totul rămâne pentru moment problematic-sibilinic:

„«Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

În zadar râuri în soare
Grămădești-n a ta gândire
Și câmpiile asire
Și întunecata mare;

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vârful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!»

Astfel zise mititica
Dulce netezindu-mi părul.
Ah! ea spuse adevărul:
Eu am râs, n-am zis nimica“

Cele două „structuri“ acționând preliminar-antinomic în *Din străinătate* le descoperim așadar cu aceeași funcție în primele patru stanțe ale mult discutatei *Floare albastră*. Secvența a doua, situată așa-zicând sub semnul imperativ-“imaginarului“ determinat de indicibila gingășie a copilei ce desfide adversitățile și convenționalismele, reeditează de asemenea — în formele caracteristice impuse de particularitatea „temei“ — situația poetică din secunda parte a poemului *Din străinătate* (tot fata vorbește, iar tânărul ei companion numai ascultă — deducem — cu temerile nemărturisite, însă dintru început sugerate):

„«Hai în codrul cu verdeață,
Und-izvoare plâng în vale,
Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Acolo-n ochi de pădure,
Lângă balta cea senină
Și sub trestia cea lină
Vom ședè în foi de mure.

Și mi-i spune-atunci povești
Și minciuni cu-a ta guriță,
Eu pe-un fir de romaniță
Voi cerca de mă iubești»“.

Ca în poemul *Din străinătate,* cea de-a treia secvență din *Floare albastră* e concentrată tot numai într-o stanță, unde tensiunile „simțirii“ ating starea-limită, extatică:

„Înc-o gură — și dispare...
Ca un stâlp eu stam în lună!
Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi, dulce floare!“

Și tot ca în *Din străinătate*, încremenirea determinată de prea-plinul sufletesc (acolo: „și eu am stat pe loc“; aici „Ca un stâlp eu stam în lună!“) face loc, parcă pe neașteptate, unui final „gnomic“ de semnificație la antipod:

„Și te-ai dus, dulce minune,
Ș-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră! floare-albastră!...
Totuși... este trist în lume!“

Sfârșitul acesta de poem nu e chiar atât de imprevizibil pe cât s-ar părea, considerat în sine. Fata, în inocența ei de neasemuit farmec, abandonându-se „clipei“ de dragoste plenitudinară, amplificându-i vraja prin reprezentarea anticipativă a celor ce i-ar urma și ar întrece-o, potrivit „logicii“ intrinseci a sentimentului împărtășit de cel ce i-i pereche, își reprezintă condiția amândurora ca pe o stare orfică neprimejduită de nimic și se miră de „îngândurarea“ celui drag, cuprinzând

U.C.U. „M. EMINESCU“ IAȘI
BIBLIOTECA DE LITERE

„ceruri“ și „stele“, „câmpii asire“ și „întunecata mare“, adică întocmirea și legile inaparente ale cosmosului. Îngândurarea aceasta, însă, care nu refuza „adevărul“ de a „Nu căta în depărtare / Fericirea ta“ imediată, irepetabilă, includea și intuirea celuilalt „adevăr“, complementar primului prin alternanță antinomică, potrivit căruia irepetabilul este și ireversibil. În acest chip, sfârșitul poemului corespunde simetric-întregitor începutului. *Floare albastră* cuprinde în partea ei primă inflexiuni de „meditație“, pare a urma după aceea anticipările imaginative convertite succesiv în trăiri ca de „idilă“ extatică, spre a se încheia brusc în tonalități de „elegie“ cu mari sfâșieri absconse. Din perspectiva unei dragoste care s-a pierdut în moarte, dar nu înainte de *a fi fost* trăită plenitudinar, sugestiv-elegiacul „totuși“ e în deplin acord cu ce am aflat până acum despre cel ce gândea că „antitezele sunt viața“ și, astfel, nu găsea vreo nepotrivire între a-i „urî“ principiul, *„adorându-i“ totodată formele vrednice de aceasta.*

Dintre construcțiile simfonice implicite se cuvine neapărat amintită — în contextul determinărilor urmărite aici — și nuvela *Sărmanul Dionis*, care, dincolo de (pentru atâția) derutantul „imbroglio“ metafizico-fantastic, nu e decât o splendidă metaforă narativă a posibilităților umane de scrutare a lumii și de convertire a acestora în trăire, anticipând de departe în asemenea privințe magnificul mit al cunoașterii din *Luceafărul*. Omul, dintotdeauna, vrea să zică Eminescu, fiind „parte“ dintr-un „întreg“ incomensurabil, *își poate reprezenta „totul“* (după timpuri și locuri: mitic, magic, religios, filosofic, utilizând rațiunea și praxiologia științifică), dar *nu i se poate substitui*, ontologic vorbind. Și nici n-ar fi cazul s-o încerce altminteri decât determinându-și din ce în ce mai bine relațiile, posibilitățile, obiectivările de „parte“, paralel cu reprezentarea din ce în ce mai adecvată a „întregului“. În cadrul acestuia nu doar el este element constitutiv, ci alături cu atâtea altele, ale căror rosturi intrinseci și în cadrul ansamblului celui mare nu pot fi nesocotite, de asemenea, fără a-și atrage printr-asta sieși prejudicii. Prin intermediul marii pânze a „Witz“-ului subteran ce străbate nuvela de la un capăt la altul, Eminescu ne avertizează că în asemenea termeni de nuditate poate fi pusă problema condiției umane. Dincolo de ei, totul este erudiție fastidioasă („sistemele numeroase“, kantiene, schopenhaueriene, mai de departe mistice și magice, pedanteria istoricistă și câte alte afectări ideologizante și sentimentalizante sugerate malițios de narator, care, începând a-i buimăci la lectura în „Junimea“ pe cenacliști, n-au încetat a-i teroriza pe comentatorii de mai târziu). Că Eminescu nu era neleal cu interpreții contemporani și din posteritate ai nuvelei o arată „semnificanții“: până la o vreme parcă întâmplători în raport cu ceea ce voia scriitorul să comunice, apoi strânși la un loc — nu fără premeditare — în ceea ce s-a publicat și apare sub titlul *Cugetările sărmanului Dionis* (cea mai plină de „Witz“-uri versificate în românește), pe urmă iarăși diseminați variabil de-a lungul desfășurării narative. Cogitațiunile kantiene despre apriorismul „timpului“ și al „spațiului“, ivite printr-un năstrușnic *ex abrupto* în prima secțiune a nuvelei

sunt numaidecât urmate de asemenea comentariu prevenitor: „Cu drept cuvânt, cititorul va fi clătit din cap și va fi întrebat: prin mintea cărui muritor treceau aste idei? Existența ideală a acestor reflecțiuni avea de izvor de emanațiune un cap cu plete de o sălbăticită neregularitate, înfundată într-o căciulă de miel“[1]. Zeflemeaua la adresa celor ce nu iau lucrurile *cum grano salis* e flagrantă. Și e — de ce nu? — o primă, cuprinzătoare răfuială cu propria conștiință scolastic-filosoficească a scriitorului însuși. Fiindcă în continuare aflăm cum, în ambianța pre-veristă a Bucureștiului de pe la începutul jumătății secunde a veacului trecut, în „această ordine a realității“ cum singur o numea, „metafizicul nostru“ erou era „orfan“, „determinat prin naștere la nepozitivism“, „sărac“, „un copist avizat a se cultiva pe apucate, singur... și această libertate de alegere în elementele de cultură îl făcea să citească numai ceea ce se potrivea cu predispunerea sa sufletească atât de visătoare“; „lipsit de iubire“, dar nu și de capacitatea de a-și închipui „cum s-ar fi închinat unei copile“, „umbră argintie cu fața albă și păr de aur — căci toate idealele sunt blonde“[2]. Dar numai cu „fantaziile [...] metafizice“ ale eroului său, căruia, uneori, „o lume întreagă de închipuiri umoristice îi umpleau creierii“, — inclusiv cu ale sale, — se răfuia Eminescu în secvența inițială a nuvelei? Din felul cum „gândirile lui [Dionis — *n.n.*] adesea se transformau în șiruri ritmice“ și din ceea ce semnificau acestea deducem că scriitorul se distanța ironic și autoironic nu numai de ipocriziile sentimental-ideologizante, ci și de literaricesc-romantica ostentație în ordinea expresiei acestora:

„De-ar fi-n lume numai mâțe — tot poet aș fi? Totuna:
Mieunând în ode-nalte, tragic miorlăind — un Garrick,
Ziua tologit în soare, pândind cozile de șoarec,
Noaptea-n pod, cerdac și streșini heinizând duios la lună.

Filosof de-aș fi — simțirea-mi ar fi vecinic la aman!
În prelegeri populare idealele le apăr
Și junimei generoase, domnișoarelor ce scapăr
Li arăt că lumea vis e — un vis sarbăd — de motan.

Sau ca popă colo-n templul închinat ființei care
După chip ș-asemănare a creat mâțescul neam,
Aș striga: o, motănime, motănime! Vai!... Haram
De-al tău suflet, motănime, nepostind postul cel mare!

Ah! Sunt printre voi de-aceia care nu cred tabla legii,
Firea mai presus de fire, mintea mai presus de minte,
Ce destinul motănimei îl desfășură-nainte!
Ah! atei, nu tem ei iadul ș-a lui duhuri — liliecii?

Anathema sit! — să-l scuipe oricare motan de treabă.
Nu vedeți ce-nțelepciune e-n făptura voastră chiară?
O, motani fără de suflet! — La zgâriet el v-a dat gheară
Și la tors v-a dat mustețe — vreți să-l pipăiți cu laba?“[3]

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. academică, 1977, p. 94
[2] *Ibidem*, p. 94 — 95
[3] *Ibidem*, p. 97 — 98

Nu e limpede? Anticipând sarcasmele din *O, adevăr sublime...* (1874) și maliţiozităţile antiplatonizante în ordinea erotică din *Antropomorfism* (1875), „Witz"-urile din „cugetările" eroului încifrează sensul fundamental și desfășurarea întregii nuvele. „Apriorismul" așa-zicând „motănesc" nu e decât parodierea laturii friabile, antropomorfizant-sistematizante, a apriorismului kantian. Iar dezantropomorfizarea, *desubiectivizarea*, scoaterea din „cercul strâmt" a cunoașterii, simțirii, acțiunii, a chiar stărilor de fantazare, e — încă din această primă secvență — nucleul semnificant al nuvelei întregi. Ea derivă din statornicul gând eminescian că „partea" (= a*ntropologicul)* nu poate avea pretenția să se substituie „totului" (= *onticului*) și să-i atribuie acestuia intenționalitățile sale dincolo de „măsura" în care *participă la* el. Toate acestea se vădesc prin felul cum Eminescu însuși își prevenea cititorii, chiar din primele rânduri ale secvenței a doua. Cădea noaptea, aflăm din preambulul celei de a doua secvențe, adică începea răstimpul cel mai prielnic „visărilor" controlate, necontrolate, oricum compensatorii; iar Dionis, „vesel fără să știe de ce", „deschise o carte veche", „o astrologie mai mult de origine bizantină, bazată pe sistemul geocentrist, sistem care admite pământul de centrul arhitecturei lumești și pe om de creatura pentru a cărui plăcere Dumnezeu ar fi făcut lumea. Titlul era scris și latinește: «*Architecturae cosmicae sive astronomiae geocentricae compendium*» "[1]. Omul, ființa „pentru a cărui plăcere" Demiurgul „ar fi făcut lumea"? Ricaneria și detașarea sceptică din asemenea formulări au trecut neobservate. Mai departe, distingând — cum se va întâmpla în *Antropomorfism,* în *Luceafărul* — între aspectele filosofiei platonice și pitagoriciene care respectă (cum zisese el într-o notație) „măsura lucrurilor" și cele care fac din om, *ab initio,* măsura lor („mestecă subiectul în cele ce sunt și se-ntâmplă"), Eminescu avertizează iarăși că tablele zodiacale ale cărții „erau pline de schemele unei sisteme lumești imaginare, pe mărgini cu portretele lui Platon și Pitagora și cu sentințe grecești". E vorba, așadar, de o arhitectură cosmică „imaginară" (în sensul de „născocită" din imbolduri pur antropomorfizante, naive, nu în înțelesul plenitudinar pe care îl atribuia Eminescu *imaginarului,* acela de facultate umană menită să „completeze" onticul, fără a-l contrazice). Mai aflăm cum „la sfârșitul cărții era zugrăvit sf. Gheorghe în lupta cu balaurul — dragă Doamne, simbol ce înfățișa adevărul nimicind minciuna". Prin urmare: „dragă Doamne!" Iar puțin mai departe: „«Da, repetă el [Dionis — *n.n.*] încet ideea lui fixă, sub fruntea noastră e lumea — acel pustiu întins — de ce numai spațiul, de ce nu timpul, trecutul»".[2] Deci e o „*idee* [...] *fixă* " aceea privind aprioritatea temporală, ca si aceea potrivit căreia și spațialitatea ar fi exclusiv o *forma mentis.* Pornind din apriorismul kantian, toate acestea par să ducă spre o specie de „idealism magic" similar celui al lui Novalis, așa cum îl aflăm formulat obsesiv în *Fragmente;* de pildă aici: „Interioritatea e cea prin care merge drumul

[1] M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. academică, 1977, p. 98
[2] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 98 — 99

misterios. În noi, sau nicăieri, sunt eternitatea și lumile sale, viitorul și trecutul. Lumea exterioară e universul umbrelor“[1]. Numai că la Novalis toate acestea sunt prezentate drept convingeri nemijlocite și profunde ale sale, pe când distanțarea lui Eminescu de credințele eroului său e — am văzut în câte feluri — marcată și constantă. Încă din episodul prim al nuvelei *Sărmanul Dionis*, Eminescu începe a aproxima ceea ce peste zece ani va constitui incomparabilul „mit al cunoașterii“ din *Luceafărul:* cunoașterea omenească e *relativă*, dar nu lipsită de însemnătate în relativitatea ei micșorându-se asimptotic.

Având o alcătuire cvadripartită, după principiul „simfonic“ pe care l-am indicat în ordinea compozițională, momentul prim al nuvelei cuprinde o foarte originală împletire de date ale observației minuțioase (ca, mai târziu, în *O făclie de Paște* a lui Caragiale, sau în *Nicu Dereanu* de Macedonski). E un anume mod de a se actualiza al „structurii sensibilității“ eminesciene, determinat — am văzut cum — de „Witz“-urile „reflexivității“ sale mereu lucide, păzitoare a „măsurii lucrurilor“, prefigurând latent și cu deosebit de complexe motivări artistice toată desfășurarea narativă ulterioară. În partea a doua, fără a funcționa în afara „sensibilității“ și a „reflexivității“, ci numai subordonându-și-le și fiind astfel potențatoarea lor, dar și potențată de ele, începe să se afirme precumpănitor marea „imaginativitate“ eminesciană. Îl lăsasem pe „metafizicul“, pe „ateistul superstițios“ Dan cu voluminoasa astrologie în față, descifrând-o întâi la lumina făcliei pe sfârșite, apoi, lângă fereastră, continuându-și lectura sub palida lucire a lunii, spre care sfârși prin a „gândi visând“ că poate în bizara carte „e semnul ce-i în stare de a te transpune în adâncimile sufletești, în lumi care se formează aievea așa cum le dorești, în spații iluminate de un albastru splendid, umed și curgător“. Din acest punct începând, partea a doua debutează cu ceea ce Poe numea „un vis în alt vis“. Ca în *Luceafărul*, unde, seara, „prea frumoasa fată“ aștepta „visând“ ivirea astrului, impulsul nemijlocit spre marea aventură a cunoașterii, spre ieșirea din „cercul strâmt“ al eului pragmatic, e o reverie de dragoste încă nemărturisită sieși. Prin intermediul uneia din acele rare sinestezii pe care numai „imaginativitatea“ eminesciană le putea isca, Dionis „auzi prin aerul nopții tremurând notele dulci ale unui clavir și un tânăr și tremurător glas de copilă adiind o rugăciune ușoară, pare că parfumată, fantastică“ și „își închise ochii ca să viseze în libertate“. Știm, potrivit tehnicilor care anticipează visul sultanului din *Scrisoarea III*, cum „ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă“. Așa și în cazul lui Dionis. Strângând ochii „silit și tare“, ca să înece „în întuneric“ un vis de dragoste pe care nu-l credea — în virtutea psihologiei de-acum cunoscută nouă — cu putință să devină realitate, Dionis adoarme de-a binelea, coboară scările, într-un acces de lunaticie explicabil și prin febra ce-i dase potopul de ploaie înfundat la întoarcerea acasă, continuându-și somnul pe iarba udă de sub fereastră. Iar astfel, visul de dragoste întrerupt voluntar câtă vreme eroul mai era în semitrezie se

[1] *Les romantiques allemands*, Paris, Desclée De Brouwer, 1963, p. 207

resuscitează metamorfic-compensatoriu, apucând-o pe cărările fantasticului. Dacă ar fi la mijloc numai starea maladivă de care am văzut că începuse a fi cuprins Dionis, am zice că visul lui e de domeniul „fantasmagoricului" clinic. Însă nu e cazul să ignorăm că boala, ducând mai departe și exacerbând ceea ce începuse odată cu mijirea dragostei, actualizează și dă o organizare *sui generis* unor înclinații și date sufletești preexistente, pe care autorul i le atribuise eroului cu absconsă premeditare artistică. Prin Dionis și fantastica sa aventură, Eminescu a urmărit un triplu țel: să-și „obiectiveze" cu mijloacele artei unul din „eurile" sale gândite ca posibile în ordinea demersurilor mai general-semnificative pentru condiția umană; să experimenteze, prin intermediul unui asemenea „eu", căile cele mai ambițioase ale cunoașterii omenești, șansele acestora, înțelesurile lor pe fragmente de traiect și în ansamblu; să-și pună la o supremă încercare „imaginativitatea" artistică, dar nu în chip izolat, ci în „unirea" cu celelalte structuri fundamentale, al căror „purtător" întrunea — potrivit convingerilor sale — virtuțile „geniului".

În acest din urmă sens, geneza nuvelei *Sărmanul Dionis* implică o semnificație care se cuvine relevată chiar acum, deoarece ne poate edifica mai plauzibil decât s-a încercat înainte asupra motivației celei mai intime a publicării ori a nepublicării diferitelor scrieri compuse de către Eminescu. A crea ceea ce a devenit până acum faimoasa — și încâlcit — fortuita — problemă a „antumelor" și „postumelor". Într-o scrisoare din 6 februarie 1871, după cum am arătat, Eminescu îi comunica lui Iacob Negruzzi ca e nemulțumit de *Geniu pustiu*, fragmentul din mai ampla narație *Naturi catilinare* ce apucase să redacteze, fiindcă „scrierea e completă ca roman ce s-atinge de scenele de sentiment, de descrierile locurilor etc., necompletă ca studiu"[1]. Iată de ce, tărăgănat o vreme, neîntregit în sensul dorit, romanul *Geniu pustiu* n-a fost publicat de către scriitor. Întocmai acesta e cazul fragmentului prozastic *Umbra mea*, de prin 1868—1869, care n-a fost publicat de Eminescu, deoarece conținea partea cea mai „imaginativă" — a treia — a viitoarei nuvele *Sărmanul Dionis*, unde a și fost introdus (cu unele modificări, dintre care mai semnificativă e strămutarea — distanțatoare, obiectivantă — a modului relatării de la persoana întâi la persoana a treia). În forma sa liminară, episodul *Umbra mea* păcătuia — după vorbele poetului din scrisoarea de la 1870 către Negruzzi — prin aceea că „fantazia îneca reflecțiunea"; că prin urmare, ceea ce am numit *„structura imaginativității"* nu-și aflase celelalte două câmpuri de forță structurantă și structurată prin „unirea" cu care să atingă „perfecțiunea", așa cum s-a întâmplat până la urmă în *Sărmanul Dionis*. Mai e nevoie de alte exemple în ceea ce privește rațiunile de ultimă analiză ale „antumității" unor opere eminesciene și ale „postumității" altora? Romanul *Geniu pustiu* am văzut de ce n-a fost publicat. În *Miradoniz* (1872), *Dacă treci râul Selenei...* (1873), prea frumoase poeme postume, motivul nepublicării trebuie să fi fost tot acela că „fantazia îneacă reflecțiunea" artistică (inclusiv, poate, senzația de a fi reluat, în parte, reminiscențe

[1] M. Eminescu, *Opere*, XVI, ed. academică, 1989, p. 37

și tipare imagistice din *Memento mori* și din *Sărmanul Dionis*). Și, fiindcă principiul ce călăuzea pe scriitor a fost suficient determinat, să închidem acolada printr-un singur caz elocvent E al *Scrisorii III*, unde, încă din vremea — și desprinse din trunchiul — poemului *Memento mori*, se ivise, crescând, limpezindu-se neîntrerupt vreme de ani (1872—1878), doar partea a doua, satirico-sarcastică la adresa pretinșilor „urmași ai Romei". De ce păstra poetul acest episod în manuscrise, ezitând cu finisarea și publicarea lui? Fiindcă o singură structură artistică, aceea a „sensibilității" (exacerbate, aici) le „îneca" pe celelalte două: a „imaginativității" (visul lui Osman, creșterea ca de basm a imperiului turcesc), a „reflexivității" (celebra confruntare de argumente — înainte de cea armată, știută — dintre Mircea și Baiazid pe tema războiului prădalnic sau de apărare, a conviețuirii popoarelor în bună pace, a omeniei). După cunoașterea în vara anului 1878 a volumului prim al *Fragmentelor asupra istoriei românilor* de Eudoxiu Hurmuzaki, prin mijlocirea căruia atenția i se îndrepta spre legenda cu Osman inclusă în *Geschichte des Osmanischen Reiches* a lui Iosef von Hammer (citat de Hurmuzaki în tomul inițial al *Fragmentelor*... sale), Eminescu are, năpraznic, revelația întregitor-structurantă a episodului redactat. Astfel îi adaugă antitetic-glorioasa evocare a vitejiei străbune din partea I și, în sfârșit, se decide să publice *Scrisoarea III* la 1 mai 1881. Nu e concludent?

Întorcându-ne — după această nu întâmplătoare digresiune — la partea a doua a nuvelei *Sărmanul Dionis*, observăm că, tot ca în *Scrisoarea III* și în atâtea alte scrieri eminesciene, prima tendință a „visului" eroului e de a se orienta spre trecut. În somn, pe iarba udă din părăginita grădină a casei vechi în care locuia, năpădit fără s-o știe de febră, după drumul prin ploaie, Dionis duce în visul său de mare concentrație delirantă toate impresiile recente (descifrarea cărții zodiacale, muzica „verginei" din palatul de peste drum), precum și pe cele acumulate în viața lui de până atunci de orfan, de autodidact deprins cu „lucruri mistice", cu „subtilități metafizice". (Acestea nu constituiau — subliniase autorul — nici o „minune", fiindcă pentru Dionis „visul era o viață și viața un vis", iar sufletul său — de structură titanesc-genială, în fond — era profund decepționat, dar nu până la cinismul atoatesterilizator, de „această ordine a realității" în care, trăind, știuse s-o numească lucid, așa „superstițios" cum era.) Iată de ce e plauzibil să reflectăm, în prelungirea comentariilor autorului, că, „lipsit de iubire", „iubitor de singurătate, în neputință sufletească de a-și crea o soartă mai fericită" în lumea de aievea, nu e nici o „minune" că Dionis era împins să încerce o schimbare a „ordinii realității" de unul singur (nu ca Toma Nour). Iar aceasta, în singura circumstanță când omul e redus exclusiv la propriile-i mijloace, — în starea de „vis". Așa se lămurește, prin urmare, faptul că eroul încearcă să experimenteze în vis cele ce crezuse a fi aflat din lecturile mai vechi, precum și din ultima carte citită: „«Unde să stăm?» auzi el un glas din centrul de jăratic al cărții. «Alexandru cel Bun!» putu el șopti cu glasul apăsat, căci bucuria, uimirea îi strângea sufletul". Visul îi dădu

ascultare. Ca un cosmonaut pornit să întreacă timpul în sens invers, Dionis se pomeni „lungit pe o câmpie cosită“ [subtilitate analitică a autorului: dormea pe iarbă], într-o ambianță de vrajă rustică precum e acea din *Sara pe deal*. Numai că avea „o rasă de șiac, un comanac negru“, iar „în mâna lui cartea astrologică“. Deși constata că „el nu mai era el“, Dionis nu se mira, iar felul cum își explică lucrurile arată că autorul îl trece din primul „vis“ în al doilea: „I se părea atât de firesc că s-a trezit în această lume [a lui Alexandru cel Bun — *n.n.*]. Știa sigur cum că venise în câmp ca să citească, că citind adormise. Camera obscură, viața cea trecută a unui om ce se numea Dionis, ciudat... el visase“. Un „vis“ în alt „vis“, cu logic-magica „dedublare“ ce trebuia să-i corespundă („el nu mai era el“), — iată preliminariile marii ipoteze vizând posibilitățile „cunoasterii“ umane, pe care Eminescu a pregătit-o cu atâta minuție lucidă și ale cărei caracteristici de simplă „ipoteză“ le semnalează numaidecât (deși abscons, printr-o specie subtilă de stil indirect liber insinuant în gândirea eroului): „«Ah! gândi el — cartea mea mi-a făcut șotia asta; în urma citirei ei, am visat atâtea lucruri extraordinare. Ce lume străină, ce oameni străini, ce limbă, parcă era a noastră, dar totuși străină, alta...» Ciudat! Călugărul Dan se visase mirean cu numele Dionis... pare că se făcuse în alte vremi, între alți oameni! Ciudat! «Ah! mestere Ruben, zise el zâmbind, cartea ta într-adevăr minunată este!... numai de n-ar ameți mintea“[1].

Prin urmare, călugărul Dan gândește (dar autorul e cel care îi tincturează în anume scopuri cugetarea) cum că astrologia ce descifrase îi făcuse „șotia“ de a se fi visat trăind în viitor ca mirean, cu numele de Dionis, iar după aceea e pentru o clipă năpădit de îndoială în legătură cu năzdrăvana carte: „numai de n-ar ameți mintea“. Și într-adevăr, lui Dan-Dionis, precum vom afla în continuare, bătrânul infoliu i-a „amețit“ cugetul. Însă autorului — nu. În nuvela *Sărmanul Dionis*, el îi lasă eroului „lucrurile abstruse“, păstrându-și pentru sine — cum mărturisise în Archaeus — „semințele de lumină“ din cărțile vechimii.

Și atunci, dincolo de „șotiile“ pricinuite eroului de cartea astrologică și de fulguranta temere că „hieroglifele“ acesteia i-ar putea „ameți“ mintea, nu e cazul să vedem în Eminescu — înaintea lui Mircea Eliade — pe cel care, fără a deveni un avizat „istoric“ al miturilor, intuia cu toată limpezimea principiul călăuzitor, științific, al euristicii mitografice în care autorul unor studii ca *Aspects du mythe*, *L'éternel retour* și atâtea altele nu și-a aflat până acum egalul?

Secvența a doua a nuvelei *Sărmanul Dionis* începe a dezvălui în continuare anacronisme de care cei de la „Junimea“ — și nu numai — au început a se împiedica: Iașii — capitală a domniei lui Alexandru cel Bun, arhitectura mai curând turcească decât autohtonă a orașului, fantezista — pentru epoca unuia dintre întâii „Mușatini“ — „Academie de la Socola: etc.); totul — în dauna sensului adânc al nuvelei, care nu putea fi obturat de asemenea „licențe“ narativ-fantastice. Mai cu folos e să observăm, aici, primul tablou de incomparabilă „imaginativitate“ pe

[1] M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. academică, 1977, p. 100

care — ca în *Strigoii*, în partea dintâi a *Scrisorii III*, *Memento mori*, piesa *Bogdan Dragoș*, în partea a doua a romanului *Geniu pustiu* — simțul trecutului autohton i-l putea inspira lui Eminescu: „El [călugărul Dan — n.n.] se sculă din iarbă cu cartea cea veche în mână. Departe, munții cu fruntea încununată de codri, cu poalele pierdute în văi cu izvoare albe. Nouri mari, rotunzi și plini pare-că de vijelie, treceau pe cerul adânc albastru; prin ei, munții ridicau adâncuri și coaste-n risipă, stanuri negre și trunchiete despicau pe ici, pe colo negurile, și un brad se înălța singur și detunat pe-un vârf de munte în fața soarelui ce apunea [...] Înserează încet, stelele mari izvorăsc pe albastrele lanuri ale cerului și tremură voluptos în aerul moale și clar al serei și armonia câmpenească împle sara cu miile ei de glasuri, toate deosebite și toate contribuind la dulcea și voluptoasa somnoroșie a lunei“[1]. O „complexa oppositorum“, prin urmare, menită a face din peisaj un mediu rezonant și prielnic celor ce vor urma, însă nu după obișnuitele poncife romantice de „état d'âme“, ci prin resuscitarea corespunderii „orfice“ dintre stările sufletești de extatică deschidere către lume și ceea ce din afară le stimulează sau le ridică stavilă. Și în *Sărmanul Dionis*, ca pretutindeni în opera lui Eminescu, seara e — pentru spiritele predispuse la aceasta — începutul marilor reverii, iar miezul nopții (după cum arată îndeosebi cele trei versiuni ale poemului dramatic *Andrei Mureșanu*) e apogeul elanurilor ce tind spre depășirea „cercului strâmt“ al eului, prin competiția dintre colosalele întrebări (reflexiv-lucide) ce aruncă el macrocosmosului și intuirea sau numai aproximarea (imaginativă) a răspunsurilor ce s-ar impune. Astfel e și în episodul secund al nuvelei *Sărmanul Dionis*, care începe a ne face atenți la alternarea savant-complinitorie a „structurilor artistice fundamentale“ din cadrul aproape fiecărei scrieri eminesciene. „Prin lumea rumănă de apunerea frumoasă trece călugărul nostru, neluând parte [cu tot dinadinsul, conștient — *n.n.*] la fărmecata stare a firei, plin încă de impresiunile ciudatei sale întâmplări“, traversând Iașul, cu felu-i arhitectonic amintit înainte, până la convenient specificata „Academie de la Socola“. Se ducea să întâlnească acolo pe „maistrul Ruben“, evreu pribegit din Spania, statornicit în Moldova ca „dascăl de matematică și filosofie“, iar călugărul Dan îi devenise elev preferat, căruia-i împărtășea „toate îndoielile, dar și toate descoperirile lui tăinuite“.

De acum înainte, „reflexivitatea“ structurantă eminesciană își recâștigă o singulară preeminență pe fundalul sufletesc prin excelență „imaginativ“, „superstițios“, înclinat spre „subtilități metafizice“ ale lui Dan-Dionis. Lecția ultimă de „inițiere“ pe care Ruben i-o oferă călugărului corespunde încredințărilor de-acum ajunse la deplinătate pentru acesta, în cadrul a ceea ce am numi „orfismul intelectiv“, deosebit mult de prezumatul, legendarul lui sincretism originar. În felul arătat, Ruben, la o întrebare a lui Dan privind eliberarea după voie de condiționările spațiale, îi oferă drept cheie a rezolvării teoria „dublului“, pe care, dealtminteri, Dan o experimentase cu anticipație (onirică), atunci când, pasămite,

---

[1] M. Eminescu, op. cit., p. 100

trezindu-se din vis, observase că „el nu mai era el", — ci mireanul Dionis pe care îl „visase" ca eu al lui cu cinci veacuri mai târziu: „—Tot ca vremea, bucată cu bucată, poți fi în orice loc dorit [...] Știi că în puterea unei legi, nu este spațiu deșert. Dar este un mijloc pentru a scăpa de această greutate... o greutate impusă de trecătorul corp omenesc. Ai văzut că în om e un șir nesfârșit de oameni. Din acest șir lasă pe unul să-ți ție locul, pe câtă vreme vei lipsi din el. Se înțelege că acesta nu va putè fi întreg, căci, întreg fiind, ți-ar nega existența ta. În faptă însă omul, cel vecinic, din care răsar tot șirul de oameni trecători, îl are fiecare lângă sine, în orice moment — îl vezi, deși nu-l poți prinde cu mâna — este umbra ta. Pe o vreme vă puteți schimba firile — tu poți să dai umbrei tale toată firea ta trecătoare de azi, ea-ți dă ție firea ei cea vecinică, și, ca umbră înzestrată cu vecinicie, capeți chiar o bucată din atotputernicia lui Dumnezeu, voințele ți se realizează după gândirea ta..." Ruben, avertizându-l pe călugărul Dan că nu mai are în ce-l iniția, — învățăcelul egalându-și maestrul, — îl mai previne, iarăși insidios, cum să se folosească de cartea zodiacală ce-i împrumutase („răsfoind tot las a șpatea filă"), spre a simți în sine „o limpezime dumnezeiască", sugerându-i totodată să nu-i treacă prin minte că prin aceasta a realizat *identitatea* cu Dumnezeirea („partea" obținând atributele „totului"), fiindcă: „De ți-ar veni în minte, să știi, se risipesc toate dimprejuru-ți, timp și spațiu fug din sufletul tău și rămâi asemenea unei crengi uscate, din care vremea asemene a fugit. Neștiind eu singur această taină, căci, cum am spus, nu sunt în stare să-mi treacă prin minte, nici nu te pot sfătui în această privire". Urmează despărțirea patetică a învățăcelului — gata pentru capitala aventură a cunoașterii — de dascălul care îl pregătise treptat pentru aceasta. Și, cum am observat și cu un prilej anterior, partea a doua a nuvelei se termină în maniera stilistică a „climaxului". Bănuiam că îndărătul anticei frumuseți de înțelept a maestrului Ruben se ascunde ceva la antipod, observasem sofismul lui după care, prevenindu-l pe Dan să nu-i vină în minte — când va prinde mari puteri — că este *identic* cu Dumnezeirea, adăugase că el nici nu era în stare „să-i treacă prin minte" asemenea ipoteză, care numai „diavolului [...] i-ar fi plesnit prin minte", „înainte de cădere". Cum să formulezi ceva care nici nu ți-a trecut prin cuget? E un sofism mascând capitala „ispită" în materie de *cunoaștere*. Tot acest episod secund al nuvelei se încheie, după plecarea lui Dan, prin transformarea „meșterului" Ruben în căpetenia diavolilor și prin următoarele-i reflecții: „— Hâhâ! zise [pseudo-Ruben — n.n.], încă un suflet nimicit cu totul! [...] — Mult a trebuit pân l-am prins în laț pe acest calugăr evlavios [Dionis, știm datorită simetriilor la distanță ale autorului, era „superstițios" — n.n], dar în sfârșit...hâhâ... totuși... totuși... are să-l nimicească bătrânul meu dușman. I-am spus că nu-i poate veni în minte gândirea tăinuită de numărătoarea cărții?... trebui să-i vie... trebui să-i vie... Mie de ce mi-a venit? Pentru c-a trebuit să-mi vie!..." Logică infailibil-simbolică, de stăm să chibzuim bine, indiferent că, din rațiuni filosofico-fantastice, Eminescu i-o atribuie unui Lucifer ivit cam în gen „deus ex machina".

[1] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 101 — 103

Dincolo de ceea ce e „convenție“ narativ-fantastică trebuitoare — ca, mai târziu, în *Luceafărul* — pentru deplina luminare a sensului fundamental, partea a doua a nuvelei *Sărmanul Dionis* își pierde caracterul de absoluitate metafizică pe care i l-au atribuit unii si alții. „Forma“, ca „esență“, a „ființelor“ individuate și, în felul acesta, trecătoare, e modul lor concret de *parti*-cipare la *întregul* speciei, al speciilor, al *existenței* („Das Sein“) care veșnic trece de la „amorfie“ la „întipuire“. Există un pasaj în cea de a doua parte a nuvelei care arată câți „sâmburi de lumină“ (cum se exprima în *Archaeus)* știuse să strângă Eminescu din gândirea românească veche; e momentul în care Ruben îl previne pe Dan că, întreprinzând călătoria în alte spații decât al Terrei, nu se vor mai vedea niciodată în felul în care se știau, particularizat: „Se-nțelege că atunci trebuie să ne despărțim pentru totdeauna, căci în spații dorite [de Dan — *nn.*] ziua va fi secol și când te vei întoarce nu vei mai găsi pe Ruben, ci un alt om, analog cu mine, pe care însă ușor îl vei găsi... numai poate el nu te va cunoaște, poate va fi pierdut tainele învățăturei lui și va fi om ca toți oamenii“. Este enunțată aici ideea cea mai profundă a basmului T*inerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte,* pe care Eminescu îl numea „unul din miturile cele mai semnificative din câte a păstrat poporu l nostru“, utilizân-du-l într-un celebru articol publicat la 14 februarie 1880 în *Timpul,* unde arăta că independența de la 1877 nu e fapta exclusivă a vreunui partid politic din acea vreme, ci „e suma vieții noastre istorice“. În sfârșit, despre motivul „umbrei“, folosit până nu prea de mult ca simulacru de „jertfă“ de mulți oameni simpli de la noi, când se pregăteau să ridice o casă și o voiau *trainică* (adică participând la „permanențe“, constituind o „parte“ ce se integrează „ansamblului“ după rânduiala cea mare a lumii), cum să nu fi știut marele cunoscător și tâlcuitor de „eresuri [...] abia-nțelese, pline de-nțelesuri“? După ce va fi cunoscut acest ceremonial de *neînvrăjbire* a „părții“ cu „totul“ încă din vremea Ipoteștilor, poetul trebuie să fi gândit stăruitor mai târziu la înțelesul legendei „Meșterului Mánole“, care e o elocventă dovadă a deschiderii gândirii vechi românești spre universalitate în sensul arătat. În *Sărmanul Dionis*, iar cu mai multă strălucire în *Luceafărul,* Eminescu a reîmprospătat asemenea înțeles categorial pentru omul modern, întrucât acesta, poate, *„va fi pierdut tainele învățăturei“* străvechi.

Astfel, cu arătata preeminență a „structurii reflexivității“ artistice, se încheie partea secundă a nuvelei *Sărmanul Dionis*. În partea a treia, infirmând opinia celor ce cred că numai în „postumele“ — nu și în „antumele“ — éminesciene poate fi descoperit marele romantism al „viziunilor“, dăm tocmai de un asemenea „vizionarism“. Printr-o culminație, am văzut cu câtă minuțiozitate pregătită, supremație netă urmează a dobândi „structura iamginativității“, exploratoare de tărâmuri sideral-metaforice. După despărțirea de Ruben, călugărul Dan se întoarse în chilia lui, care nu diferea esențial de a lui Dionis (să nu uităm că totul e „un vis într-alt vis“), și începu să dialogheze în gând cu umbra lui proiectată pe perete, cuprins de senzația ca e pe punctul „să întreprindă un lucru extraordinar“.

Potrivit unei însemnări din *M-sul 2287*, citate anterior, „umbra" e un caracteristic simbol eminescian, figurând *tiparul* speciei umane, esențializat, liber de contingențele *individuării* ca goetheenele „Mutters", peren în această accepție. A te substitui „umbrei" tale, cum încearcă și izbutește până la urmă Dan, semnifică de pe acum — cu un deceniu înainte de limpezirea până la detalii a *Luceafărului* — a izbuti să ieși din „cercul strâmt" al *eului* robit impulsurilor imediate, particulare, cotidiene. În care grad și cum, prin ce tehnici? „«E un moment mare, să mă cuget mai întâi, gândi el [Dan — n.n.], dorit-am de când sunt ceva pentru mine? numai pentru mine?... Nu. Din rugăciunile mele am lăsat-o vreodată pe ea? Din gândirea mea a lipsit ea? Maria? O, nu!»" E aici ceva ținând doar de sentimentalitatea romantică? Aparent — da, în esență — nu. Praxiologia marii „cunoașteri", nu de la romantici purcezând, ci — să oferim numai două exemplificări — de la Socrate, cel inițiat întru aceasta de Diotima (în dialogul platonician *Symposion*), precum și de la elanurile jinduind absolutul în toate ale imemorialului și mereu tânărului „dor" românesc, implică *dragostea*, această de nimic depășită (cel puțin în ordinea antropologică) forță unificatoare a „părților" între ele și a acestora cu „totul". A tinde să te ridici la orizontul „speciei" umane, în ordinea *înțelegerii*, a forței *exponențiale*, cum ar fi cu putință fără „unitatea" antinomic-complementară a cuplului bărbat-femeie, posibil de realizat numai prin „dragoste", în infinitatea ipostazelor ei antropologice? Dar numai de la nivelul nud antropologic, dragostea e calea spre „unitate", iar *ura* e poteca spre „învrăjbire", însingurare, întemnițare în „cercul strâmt"? Răspunsurile-s de la sine înțelese. Dincolo de convenția romantic-fantastică a cărții de zodii (ea însăși simbol, totuși, al voinței de „inițiere" — numai că unilateral și *datat*, tributar unei mentalități vetuste), Eminescu înțelege că principalul mijloc necircumstanțiat al oricărui gen de cunoaștere, al escaladării limitelor ce i se ivesc acestuia în cale, este *iubirea* — de la cea nedepășind starea de trăire omenească nemijlocită, neconștientă de totalitatea resurselor ei, până la sublimările lucide, treaptă cu treaptă, înfruntând la tot pasul infinitele forme de împotrivire ale *urii*, nimicindu-le, depășindu-le prin ceea ce s-a numit „amor mundi".

Ne întrebăm însă în care *grad* izbutește eroul să se facă o măsură a posibilităților umane de cunoaștere. Aici, discriminările ce se impun devin mai numeroase. Întâi, Dan, substituindu-se „umbrei" sale, devenită printr-asta om pieritor, supus irepetabilității și ireversibilității timpului, îi cere să-și scrie „memoriul vieții", „ca să-l găsesc când voi reveni pe pământ..." Deci *memoria* celor ce se petrec *o singură dată* e — vrea să sugereze autorul — o formă a „cunoașterii" întru nimic de neglijat, în raport cu treapta supremă a acesteia pentru care se pregătea Dan. Ca pretutindeni în opera eminesciană, motivația unui asemenea gen de cunoaștere este iarăși *antiideologizarea* (în accepția la care ne-am referit anterior), sugerând că *efemerul* uman se deosebește de *permanențele* umanității prin aceea că reia la infinit — ca un Sisif lipsit de măreție — pornirile și faptele de neadmirat ale

speței, destructive, iar aceasta se întâmplă și datorită unei flagrante lipse de „memorie“ în legătură cu ceea ce i-a dăunat: „Tu ai o judecată rece [îi zice Dan „umbrei“ sale — n.n.] și vei ști să-mi descrii toată natura [...] înșălătoare a lucrurilor lumești, de la floarea ce cu naivitate minte prin haina ei strălucită că e ferice înlăuntrul gingașelor sale organe, până la omul ce acopere cu vorbe mari, cu o ipocrizie vecinică, care ține cât istoria omenirei, acel sâmbure negru și rău care-i rădăcina adevărată a vieței și a faptelor sale — egoismul său. Vei vedè cum ni se minte la școală, în biserică, în stat, că intrăm într-o lume de dreptate, de iubire, de sfințenii, pentru a vedè, când murim, c-a fost o lume de nedreptate, de ură“. La care umbra îi răspunse lui Dan în stilul anticului filosof Diogene: „Îmi voi aprinde lampa ș-oi căuta oameni“.

Două mult controversate probleme de interpretare se ivesc în legătură cu acești doi „poli“ — cel *retrospectiv*, cel *prospectiv* — ai „structurii imaginativității“ eminesciene; iar de ele nu putem trece, dacă voim să ne reîntoarcem cu mai multă înțelegere la nuvela *Sărmanul Dionis*, — după ce vom fi refăcut (ca și până acum) printr-un fel de stil indirect liber al criticii însuși modul ei de a se constitui în ordinea compozițională. Relevam că în partea a doua a nuvelei, ca în *Scrisoarea III* și în atâtea alte scrieri eminescene, prima tendință a „visului“ eroului era să se orienteze spre trecut. Înclinarea, statornică, vizează îndeosebi polul rememorativ-înnobilator al „imaginativității“ eminesciene. *Istoria* — națională, planetară —, urmărită pâna la confiniile de unde începe nelimitatul tărâm al spațiului și al timpului mitic, e prima sursă de atracție a „visului“ eminescian de ample orizonturi, țintind să semnifice destinul generic dat speciei umane (*Geniu pustiu*, drama *Decebal*, *Epigonii*, *Memento mori*, *Împărat și proletar*, *Strigoii;* scrieri în proză cum sunt *Avatarii faraonului Tlà* — acest cu totul aparte complement narativ al *Panoramei deșertăciunilor*, nuvela *Cezara* — situată într-o vag circumscrisă Prerenaștere italică, evocările prozastice de epocă preunionistă: *Aur, mărire și amor*, [*La curtea cuconului Vasile Creangă*], [*Moș Iosif*], mai îndepărtata — ca situare în timp — *Iconostas și fragmentarium*, ori straniul [*Fragment*]; apoi iarăși alcătuiri poematice ca: *Sarmis-Gemenii*, *Scrisoarea III*, *S-a stins viața...*, *Doina;* în gazetărie: *Grigore Ghica Voievod*, *Bălcescu și urmașii lui*, ciclul *Icoane vechi și icoane nouă*, vaticinar-testamentarul articol *În fața lui Ștefan Vodă cel Mare* ș.a.; în zona prin excelență mitică: basmul *Făt-Frumos din lacrimă*, episodul Daciei de legendă din *Memento mori* — veritabilă „axis mundi“ paradisiacă, de asemeni *Miradoniz*, *Dacă treci râul Selenei...*, *Demonism*, *Călin — File din poveste*, *Mușat și ursitorile* etc.). „Timpul“ în scurgere ca a nisipului în clepsidră e și în alte scrieri unghiul din care generalul și particular-ireversibilul condiției umane individuate se întâlnesc în câmpul de forță de la „polul rememorativ“ al „structurii imaginativității“ eminesciene, învârtejindu-se dinspre prezent spre epoci uneori cu capătul celălalt în luminescența orizonturilor mitice: *Numai poetul...*, *Prin nopți tăcute*, *Venere și Madonă*, *Mortua*

est!, *Aveam o muză*, *Odin și Poetul*, *Floare albastră*, schița *La aniversară*, *Icoană și privaz*, *Pierdută pentru mine*, *zâmbind prin lume treci!*, *O, dulce înger blând...Vis*, *Melancolie*, *Codru și salon*, *Fiind băiet păduri cutreieram*, *O, rămâi!*, *Trecut-au anii...*, *De câte ori, iubito...*, *Afară-i toamnă...*, *Revedere*, nuvela [*Ioan Vestimie*], *Din cerurile-albastre*, *Cu pânzele-atârnate*, *Scrisoarea IV*. O a doua tendință, tot atât de distinctă, e — la Eminescu — de a „visa“ prin aproximări imagistice viitorul: al neamului românesc, al umanității, al tuturor alcătuirilor lumii, al individului cu aspirații exponențiale. Unghiul de observație poate fi unidirecționat, însă de multe ori este retrospectiv și prospectiv: *Genaia*, *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, *Amicului F.I.*, tabloul dramatic *Mureșanu* — cu variantele, *Feciorul de împărat fără de stea*, *Când te doresc*, *Dorința*, *Cu mâne zilele-ți adaogi*, *Sunt ani la mijloc*, *Când însuși glasul*, *O, mamă...*, *Scrisoarea I*, *Glossă — cu variantele*, *Odă* — în metru antic, *Mai am un singur dor* — cu variantele, *Luceafărul*.

Să ne oprim, după exemplificările pe care le-am crezut de supremă semnificație, la problema ce li se impune comentatorilor din pricina balansurilor uriașe, ale inspirației eminesciene între *trecut* și *viitor*. „Evazionism“ termenul predilect, cu care dilemele în ordinea interpretativă sunt rezolvate în chipul cel mai lesnicios. Eminescu „evadează“ ba în lună *(Sărmanul Dionis)* sau în reprezentarea începuturilor și sfârșitului lumii *(Scrisoarea I)*, ba în cărunte epoci revolute ale istoriei universale ori naționale *(Memento mori*, *Scrisoarea III*, *Scrisoarea IV)*. În această de a doua eventualitate, termenul de „evazionism“ nu mai ajunge, dată fiind multitudinea (ce pare cam eterogenă) a situațiilor pe care ar trebui să le definească. De aceea i se adaugă sau i se substituie un altul, „paseism“, — când vine vorba de răsucirea „înapoi“ a „uriașei roate a istoriei“ *(Memento mori)*, sau de partea întâi, imaginar-medievistă, a *Scrisorii IV*. „Reacționarism“ ori (cu tentativa de atenuare eufemistică) „conservatorism“, se mai spune, când în discuție sunt frecventele referiri la trecut ale gazetarului de la *Curierul de Iași* și *Timpul*. Logicește vorbind, „evazionismul“ și celelalte denominații în diferite poziții de aferență față de el semnifică tăierea oricăror punți spre ceea ce a rămas în urmă, despărțirea prin „fugă“ și fără gândul întoarcerii de un *topos* cel puțin neprielnic („evaziuni“ de acestea întâlnim la unii simboliști, dar nu dintre cei mai proeminenți; nu la Bacovia, de pildă). Se „rupe“ Eminescu de ambianța literară a generației sale, în *Epigonii*, când contemplă cu nu știu ce smerenie voluptoasă „zilele de-aur a scripturilor române“? Dar când își ia rămas bun de la „*sântele firi vizionare?* “ El împletește regretul (nu cu totul necondiționat, pentru cine știe să distingă și subtextualitatea poemului) după *ceea ce a fost* cu mânia (iarăși nu necondiționată) față *de ceea ce este*. Dar în *Scrisoarea III* ori în *Scrisoarea IV*, epoca voievozilor și a unor imaginari cavaleri autohtoni nu e pusă mereu în cumpănă cu un „prezent“ de care poetul nu „fuge“, ci îl înfruntă, titanic, cu marile lui sarcasme punitive? Și unde e „reacționarismul“, „conservatorismul“

gazetarului ce împletește mereu a*sprimea* compactă cu *distingerile* de nuanță? „Departe suntem de-a ne face *laudatores temporis acti*“ — zicea neted Eminescu, într-un articol de fond publicat la 10 iulie 1881 în *Timpul*. Iar la 9 decembrie 1882 (spre a mai invoca un singur exemplu), tot în *Timpul* aflăm următoarea precizare a sa: „Dacă ne place uneori a cita pe unii [nu pe toți — *n.n*] din Domnii cei vechi, nu zicem cu asta că vremea lor se mai poate întoarce [...] Nu restabilirea trecutului; stabilirea unei stări de lucruri oneste și sobre, iată ținta la care se mărginește oricine din noi“.

Încât, scriitorul ori „substituții“ lui simbolici, mitici („titanul-geniu“, „magul“, „voievodul“, „zburătorul“, chiar „strigoiul“ ș.a.) nu „evadează“ pe căile „imaginației“ în trecut sau în viitor fără să se uite în urmă, ci se ridică voluntar, prometeic, în acele zone sufletești unde „imaginativul“ e corolarul *ipotetic-lucid* al nesfârșitelor confruntări dintre datele „sensibilității“ și ale „reflexivității“ sale. De acolo se vede limpede întrucât a depășit — ori ar putea depăși — „prezentul“, imperfecțiunile „trecutului“, dar și în ce măsură i-a nesocotit elementele de trăinicie care l-ar ajuta să-și biruie impasurile prin actualizarea potrivită a ceea ce fusese durabil. În acest sens, cu invariabile puncte de plecare și de sosire a razelor ei „în prezent“, în starea de față a condiției umane, „imaginativitatea“ eminesciană e oglinda mustrătoare a acesteia în raport cu orice-i lipsește în toată clipa, dar și oglindă a demnității mereu treze, prin „*memento* “-urile-i tiranice, prin sugestiile infinite ale celor ce i s-ar cuveni omului și-s de căutat. Un asemenea statut, Eminescu i-l hotărăște „fantaziei“ sale și prin versuri „orfic“-mitice cum sunt cele din *Mirandoniz,* sau de o indicibilă jale rememorativă *(O, dulce înger blând...)*, sau deziderative într-un chip mai tangibil, ca acelea din *Dorința:*

„Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratice izvoare,
Blânda batere de vânt“.

Același statut îl vizează însă versurile „gnomice“ simbolizând controlul păzitor de proporții al „reflexivității“ subiacente, „dismețite din visuri secе“ *(Venere și Madonă),* automustrătoare, ca în *Scrisoarea IV:*

„Fantazie, fantazie — când suntem numai noi singuri,
Ce ades mă porți pe lacuri și pe mare și prin crânguri!
Unde ai văzut vrodată aste țări necunoscute?
Când se petrecur-aceste? La o mie patru sute?“

Inflexiunile „gnomice“ sunt uneori șfichiuitoare la adresa literatorilor din generația poetului, prin relaționare antinomică cu vizionarismul „orfic“ al predecesorilor:

„Rămâneți dară cu bine, sânte firi vizionare,
Ce făceați valul să cânte, ce puneați steaua să zboare,
Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi“.

Alteori, aceeași relaționare antinomică vizează „orfismul“ iluzionar al anilor tineri, scrutat cu răceala „gnomică“ a maturității; implicită în întreaga desfășurare a poemului *Melancolie*, în *Scrisoarea II* confruntarea aceasta e rezumată numai printr-o pereche de versuri sentențioase:

„Atunci lumea cea gândită pentru noi avea ființă,
Și, din contra, cea aievea ne părea cu neputință“.

A doua problemă mult controversată, dintre cele amintite, tocmai aceasta e: a raportului dintre „orfic“ și „gnomic“ în opera eminesciană, căruia nuvela *Sărmanul Dionis* îi constituie prima expresie, artistică exemplară — pe drumul călăuzind spre *Luceafărul*. Prin „orfism“, comentatorii înțeleg de obicei — fățiș, pe ocolite — starea de supremă incantație poetică, iar în „gnomism“ văd degradarea acesteia prin versificarea (fie ea oricât de impecabilă) a „conceptelor“, prin alunecarea în așa-numita „poezie didactică“ etc. Orfeu, după cum sugerează cunoscutul mit, excedându-și puterile incantatorii, n-a căutat să „vadă“ ceea ce e dincolo de ele și le condiționează, nu și le-a reprezentat ca fiind „parte“ din mărețul „ansamblu“ polifonic al — cum se zicea în vechime — „muzicii sferelor“; ca atare, a sfârșit în chipul prezumat din pricina „hybris“-ului său, căruia nu i-a căutat necesara contrapondere „apolinic-gnomică“. Aceasta, spre a rămâne tot în cercul miticelor figuri ale antichității, ar fi putut-o figura Empedocle, „înțeleptul“ inspirat de zei, dacă (aici interpretarea din poemul dramatic al lui Hölderlin este remarcabilă) trufia de a se crede suficient sieși nu i-ar fi obnubilat — chiar și pentru o clipă — marea-i comprehensiune. Orfeu și Empedocle, două simboluri ale adevărului bătrân și pururi tânăr că „extremele se ating“ nu spre a se distruge, atunci când nimeresc modalitatea interferențelor reciproc emulative; „orfism“ și „gnomism“, două ipostaze ale lirismului în cazul cărora — Eminescu e dintre puținii care le-au înțeles condiția — „fantazia“ nu trebuie să „înece“ inerențele „reflexiunii“ fără pedeapsa de a se nimici ori, cel puțin, de a se vlăgui reciproc. Până la urmă, așadar, tot la „structurile fundamentale“ ale creației artistice ajungem, pe care (după știința noastră, cum am mai zis) Eminescu le-a intuit primul în toată complexitatea funcționalităților acestora. Pădurea din atât de „imagistic“-incantatoria poezie *O, rămâi*, spre exemplu, e „mamă“ stihial-benefică, numai că pentru un „fiu risipitor“, dezvăluind astfel dincolo de *orfismul* de suprafață un *gnomism* de adâncime. Codrul atât de „reflexiv“ din poemul *Revedere*, marcând cu indicibil-îndurerată bunătate și îndemn la înțelepciune, granița (nu chiar întru totul de netrecut) dintre cele ce aparțin eternității și cele ce țin de vremelnicie, e, pentru „fiul risipitor“ prea târziu întors la el, un „tată“ care dă, prin necruțarea risipitoare de vane iluzii a poveților lui, o expresie singular-absconsă a *orfismului*. Unde e deci *hotarul* ce desparte marea, „vizionara“ poezie, de simulacrul retorico-“discursiv“ al acesteia?

Reîntorcându-ne acum pentru ultima dată (cu luminile ce ne trebuiau) la nuvela *Sărmanul Dionis*, observăm că toate *structurile fundamentale* ale creației

artistice se pot distinge în acest pisc narativ al nuvelei. Iar prin intermediul lor — și printr-o subtilă conjugare a elementelor proprii fiecărei structuri — partea a treia se desfășoară până în punctul culminației sale (și al întregii nuvele) „orfic", întregindu-se însă complementar-antinomic, „gnomic", chiar pe pragul trecerii spre partea a patra, finală. Să exemplificăm. Dan, izbutind să se substituie „umbrei" sale (adică deschizându-și, observăm, acces la „geniul speciei"), merge întâi să-și caute celălalt „dublu", pe Maria, fata unui spătar al lui Alexandru cel Bun, Mesteacăn, pe care o cheamă să plece cu el „oriunde", fiindcă: „Vom trăi așa de fericiți acolo unde vom fi, neturburați de niminea; tu pentru mine, eu pentru tine". Iubirea e, vrea să sugereze aici Eminescu, dincolo de depășirea nu neglijabilei tensiuni dintre sexe, ilustrarea nefragmentară a *exponențialității* speciei umane, e acel misterios factor antinomic-complementar care poate alia pe deplin „reflexivului", prin *nescio quid*-ul ei, „sensibilul" și „imaginativul". Omul stăpânit de „iubire" — pe câtă vreme este stăpânit — vede „Edenuri" acolo unde individul redus la exclusivele-i resurse habituale poate să distingă doar insipiditatea „cotidianului", fiind astfel mai *deplin*, mai *întregit*, deci și mai *puternic*, dobândind virtuți ca ale „androginului" mitic, de care și zeii sfârșiseră prin a se teme. Inițiind-o și pe Maria cum să se substituie „umbrei" sale, Dan o face să se simtă „liberă și ușoară", fără „nici o durere, nici o patimă în piept". Câtă vreme prevalează domnia „imaginarului", a „dezideративului" general-uman și a ceea ce e reprezentat drept „posibil" din perspectiva acestuia, statornica intuiție eminesciană potrivit căreia „antitezele sunt viața" nu mai e, precum se vede, operantă! Însă nu chiar în mod absolut. În călătoria, după sugestiile anterioare ale „umbrei" sale, spre lună, cu Maria, Dan fusese sfătuit nu la întâmplare: „Ba poți să iei și pământul cu tine, fără să te supere. Îl prefaci într-un mărgăritar cu toartă și-l anini de sabia iubitei tale". În țesătura de simboluri a nuvelei a duce „și pământul" cu el, redus la proporțiile unei mărgele, e de pe acum un gest demiurgic în ordinea cunoașterii (anticipându-l pe acela al „bătrânului dascăl" din *Scrisoarea I*) și vrea să zică a-i prezerva „memoria", a face din ea un *memento*, un prilej de reflexie". Ceea ce-i întru totul de înțeles: mai cu seamă pe cărările „imaginarului" te poți rătăci, în absența oricăror mijloace de raportare la „realul" de care te-ai distanțat și a motivelor care te-au determinat s-o faci.

Este tocmai ceea ce proiectează noi semnificații asupra desfășurării în continuare a nuvelei, precum și asupra multora dintre capitalele scrieri relativ concomitente sau ulterioare ale lui Eminescu. Trebuia cutezată întâi dificila experiență de cunoaștere a lui Dan (-Dionis), cele ale veghetorului la „roata istoriei" (*Memento mori*), ale *Feciorului de împărat fără de stea*, altele, pentru ca Hyperion să-și afle definitiv „locul lui menit din cer". (Întreaga fabulație mitică din *Luceafărul* nu e decât ultima verificare a faptului că Eminescu-Hyperion își cunoștea „locul [...] menit", — după îndelungi inițieri, — fără ca aceasta să echivaleze cu dezabuzarea, cu refuzul de a relua oricând drumul cunoașterii de la

capăt.) Două momente de tranziție spre episodul cel mai elevat al nuvelei trebuie relevate acum, spre a se observa că metafora eminesciană predilectă cu „sâmburele de ghindă“ în care „e cuprinsă ideea stejarului întreg“[1] nu e o simplă iscodire de vorbe, ci emblema devenirii insăși a celei mai grandioase construcții spirituale românești. Întâiul moment e al dialogului dintre Maria (după ce a devenit „umbră“) și Dan: „— O! ce liberă și ușoară mă simt, zise ea c-o voace de un timbru de aur. Nici o durere, nici o patimă în piept. O, îți mulțămesc!... Și ce frumos îmi pari tu acuma... pare că ești altul... pare că ești din altă lume. — Vino cu mine, șopti el la ureche-i, vino prin oștiri de stele, prin tării de raze, până ce, departe de acest pământ nenorocit și negru, îl vom uita, pentru ca să nu ne mai avem în minte decât pe noi. — Haide dar, șopti ea încunjurându-i gâtul cu brațele ei albe și lipindu-și gurița de buzele lui“. Iar după aceea, numaidecât, comentariul plin de tâlcuri „androginice“: „Sărutarea ei îl împlu de geniu și de o nouă putere. Astfel îmbrățișați, aruncă neagra și strălucita lui mantie peste umerii ei albi, îi încunjură talia strângând-o tare la piept, iar cu ceilaltă mână fluturând o parte a mantiei, se ridicară încet, încet prin aerul luciu și pătruns de razele lunei, prin nourii negri ai cerului, prin roiurile de stele, până ce ajunseră în lună. Călătoria lor nu fusă decât o sărutare lungă“[2].

Că dragostea îndeplinindu-se la nivelul speciei, prin depășirea inadvertențelor „individuate“ dintre sexe, „împle de geniu“, „de-o nouă putere“, aflăm mai cu adâncime din acest episod al nuvelei *Sărmanul Dionis* decât din mai convențional-romanticul poem *Înger și demon* (1873). Iar că până târziu, paralel cu plăsmuirea *Luceafărului*, Eminescu nu-și pierduse credința că asemenea dragoste — de ar fi posibilă — ar fi iscătoare a „demiurgiei“ geniului, o aflăm din indicibilele tonuri de regret contrariat ale *Scrisorii V:*

„Ea nici poate să-nțelegă că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-și,
Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși.
Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme
Ca un maistru ce-asurzește în momentele supreme,
Pân-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere“.

Dar aflăm în același timp că, așa cum îs rezumate toate în finalul *Scrisorii IV*, asemenea încarnare „individuată“ a lui *Venus Uranios* într-o pereche de „bărbat“-“femeie“ pământeni nu e posibilă sau (ceea ce e tot una) nu durează:

„N-o mai caut...Ce să caut? E același cântec vechi,
Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi...“

Un *Carmen Saeculare*, înțelegem din acest cutremurător sfârșit al *Scrisorii IV*, ar fi posibil numai când între oameni principiul „urii“ ar fi pe deplin suprimat de cel al „concordiei“ universal-umane, — formă infinit diversificată a „Venerei

[1] Articolul *Scrisoare d-lui Dumitru Brăteanu*, 1871
[2] M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. academică, 1977, p. 105 — 106

uranice". Fuziune, nu tensiune, dintre „orfic" și „gnomic". Însă, ne reamintim încă din *Memento mori*, deși în om e „nemărginire" (potențială, în stare de a se manifesta *imaginativ*-„orfic"), „în fire-s numai margini" (*legi*, impunând glaciala reflecție „gnomică" celor chemați să le priceapă). Așa, cumpănindu-l pe cunoscătorul de „margini" ale „firii", *Eonul suprem* din *Luceafărul*, cu vizionarul Dan (-Dionis) din nuvela de tinerețe, înțelegem drumul de neabătut al creației eminesciene. „Luceafărul" lui Eminescu (asemeni ipostazelor sale mai particularizate din *Odă — în metru antic* sau *Mai am un singur dor*) e un nobil intermediar „gnomic" (nu lipsit de nelimitate disponibilități „orfice" și de capacitatea de a le actualiza oricând) între *ontic* și *antropologic*. Posibilitatea „cunoașterii hyperionice", la care ne-am referit adesea, într-aceasta își are temeiurile. Iar nuvela *Sărmanul Dionis* abia din partea a treia înainte ne oferă un început de edificare în asemenea privință.

Lăsându-și „dulcea lui sarcină pe malul mirositor al unui lac albastru" din lună, Dan — confirmând atitudinile eminesciene „neevazioniste", ci „prometeene", pe care le-am semnalat — e înfățișat în preajma capitalei sale experiențe în ordinea cunoașterii astfel: „El își luă calea iar spre pământ", „șezu pe coastele unui nour negru și se uită lung și cugetător pentru ultima oară asupra pământului". Prima măreață viziune eminesciană de *Théatrum Mundi* de aici începe: „Luă cartea lui Zoroastru [cea amintită, care-i determinase reveriile și „visul în vis" — *n.n.*], deschise unele file și începu a citi județul pământului, și fiecare literă era un an, fiecare șir un secol de adevăr. Era ceva înfricoșat câte crime au putut să se petreacă pe acest atom atât de mic în nemărginirea lumei, pe acest bulgăre negru și neînsemnat ce se numește pământ. Fărmăturele acelui bulgăre se numesc imperii, infuzorii abia văzuți de ochii lumei se numesc împărați, și milioane de alte infuzorii joacă în acest vis confuz, pe supușii..." Viziunea din *Scrisoarea I* începe prin a fi anticipată prin tot mai lămurite detalii, fiecare implicând neîmblânzita „dezideologizare" eminesciană: „El [Dan — *n.n.*] își întinse mâna asupra pământului", care „se contrase din ce în ce mai mult și mai iute, până ce deveni, împreună cu sfera ce-l încungiură, mic ca un mărgăritar albastru stropit cu stropi de aur și cu-n miez negru. Mărimea fiind numai relativă, se înțelege că atomii din miezul acelui mărgăritar, a cărui margini li era cerul, a cărui stropi — soare, lună și stele, acei pitici nemărginit de mici aveau regii lor, purtau războaie și poeții lor nu găseau în univers destule metafore și comparațiuni pentru apoteoza eroilor. Dan se uită cu ochean prin coaja acelui mărgăritar și se miră cum de nu plesnește de mulțimea urei ce cuprindea. Îl luă și, întorcându-se, atârnă în salba iubitei sale albastrul mărgăritar"[1]. Ca pe un memento, fără îndoială, de felul cum sunt date lucrurile de pe Terra și cum, totuși, de „Este un ce măreț în firea noastră", a oamenilor (*Demonism*, 1872), ele ar putea fi *schimbate*; întâi, aproximând „imaginar" posibilitățile schimbării, apoi trecându-le pe cele plauzibil de înfăptuit în seama unei stricte praxiologii melioriste.

[1] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 106

În temeiul unor asemenea premise narative, marea priveliște „imaginativă“ a nuvelei abia de pe acum începe: „Și ce frumos făcuse el [Dan — *n.n.*] în lună! Înzestrat cu o închipuire uriașească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adâncime a cerului și dintr-un șir de munți au zidit domenicul său palat. Colonade — stânci sure, streșine — un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorâte în fundul râpelor până într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrâng în adânc icoanele stelelor, încât, uitându-te în el, pari a te uita în cer. Însulele se înălțau cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră. Dumbrăvile lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul râului, cât părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adâncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înflorirei lor bogate, pe care vântul îl grămădește în troiene; flori cântau în aer cu frunze îngreuiete de gândaci ca pietre scumpe și murmurul lor umplea lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușiți [de atâtea arpegii — *n.n.*] cântau ca orologii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe-o insulă până la malul opus un pod de pânză diamantină ce steclește vioriu și transparent, încât a lunelor raze, pătrunzând prin el, înverzește râul cu miile lui unde. Cu corpul nalt, mlădiet, albă ca argintul noaptea, trece Maria, peste acel pod împletindu-și părul, a cărui aur se strecură prin mânuțele-i de ceară. Prin hainele-i argintoase îi transpar membrele ușoare; picioarele-i de omăt abia atingeau podul... Sau adesea, așezați într-o luntre de cedru, coborau pe ascultătoarele valuri ale fluviului. El își rezima fruntea încununată cu flori albastre de genunchiul ei, iar pe umărul ei cânta o pasere măiastră“[1].

Episodul acesta și cele ce l-au premers nu-s întru nimic mai prejos de „marele romantism vizionar“ din „postume“ ca *Andrei Mureșanu, Memento mori, Demonism, Miradoniz* — și celelalte. Iată un licăr de imagine a Daciei arhaice, unde colorit, proporții, consonanță orfică de ansamblu, inclusiv unele similitudini frapante de imagini, arată că poetul abandonase ideea de a publica *Memento mori* (cel puțin în versiunea la care ajunsese în 1872) și că viziunea paradisiacă pe care o propune această „postumă“ nu e peste izbutirea celei citate, din „antuma“ nuvelă *Sărmanul Dionis:*

„Iară fluviul care taie infinit-acea grădină
Desfășoară-n largi oglinde a lui apă cristalină,
Insulele, ce le poartă, în adâncu-i nasc și pier;
Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane
Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,
Cât uitându-te în fluviu, pari a te uita în ceri.

Și cu scorburi de tămâie și cu prund de-ambră de-aur,
Insulele se înalță cu dumbrăvile de laur,
Zugrăvindu-se în fundul râului celui profund,

[1] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 106

Cât se pare că din una și aceeași rădăcină
Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină,
Alt rai s-adâncește mândru într-al fluviului fund.

Pulbere de-argint pe drumuri, pe-a lor plaiuri verzi — [o ploaie—]
Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoaie
Și de vânt scutură grele omătul trandafiriu
A-nfloririi lor bogate ce mânat se grămădește
În troiene de ninsoare care rază strălucește,
Pe când sălcii argintoase tremur sânte peste râu".

Iar în *Miradoniz*, tot din 1872, — aceleași similitudini imagistice, cu circumstanța (am văzut cât de agravantă pentru Eminescu) că aici „fantazia îneacă reflecțiunea" și că, prin urmare, neconvocând toate structurile artistice fundamentale, poemul era dinainte sortit „postumității":

„Pe râul sânt ce curge-n valea mare,
Care-i grădina cea din codrii vechi
A lui Miradoniz — insule sfinte
Se nalță-n el ca scorburi de tămâie.
Cu flori de aur, de smarald — cu stânce
De smimă risipită și sfărmată
În bulgări mari. Pe mândrele cărări,
Ce trec prin verzile și mândre plaiuri,
E pulbere de-argint. Pe drumuri
Cireși în floare scutură zăpada
Trandafirie a-nfloririi lor,
Vântul le mână, văluros le nalță,
De flori troiene în loc de omăt
Și sălcii sfinte mișcă a lor frunză
De-argint deasupra apei și se oglindează
În fundul ei — astfel încât se pare
Că din aceeași rădăcină crește
O insulă în sus și una-n jos".

Prin urmare, oricât de suav-translucid ori de intens-cromatic ar fi universul imagistic la care duce autotelia „fantaziei", celui obsedat de adevărul că „antitezele sunt viața" și de paralela obsesie de a ajunge la „cuvântul ce exprima adevărul" acesta fundamental nu i se părea că în asemenea direcție ar trebui să caute *via magna* a creației. Iată motivul foarte probabil pentru care *Andrei Mureșanu* (fie și după trei versiuni, însă neajungând a încorpora cu deplinătate un adevăr general-uman). *Memento mori* (de o remarcabilă cumpănire a „structurilor", însă neadus prin fir continuu până în contemporaneitatea imediată), *Gemenii*, *Demonism*, *Mitologicale* (prea dominate de un „mitologism" originar, *tale quale*, nerestructurat potrivit implicațiilor viziunii moderne despre lume), *Miradoniz*, *Dacă treci râul Selenei...* („imaginative" — cum ar fi zis Maiorescu — „mai peste marginile iertate") n-au fost scoase de Eminescu din zona „laboratorului". Astfel de dificultăți,

potrivit idealului său de artă, Eminescu le-a depășit în nuvela *Sărmanul Dionis*. În partea a treia, marelui moment al ecloziunii „imaginative" îi urmează, printr-o nouă tranziție, reapariția dintr-o perspectivă adecvată a „reflexivității", menită a reinstaura umanul în condiția lui specifică. Pentru început, după descrierea ambianței pe care Dan, ca un alt Orfeu, o instaurase în lună, asistăm la un nou „vis" integrat celorlalte două. Alături de ultimele adieri ale consonanței „orfice", se iveste iarăși „Witz"-ul cu inflexiuni sarcastice, „gnomic", desmințind flagrant așa-zisa teorie a „evazionismului": „Ca să petreacă [Dan și Maria — *n.n.*] inventară un joc de cărți [Reluarea în deriziune, bagatelizată, a viziunii de Theatrum Mundi — n.n.]. Regii, reginele și fanții de pe cărți erau toți chipuri copiate din basmele ce și le spuneau serile. Jocul însusi era o poveste lungă și-ncurcată, ca din Halima, în care reginele se măritau, regii se însurau și fanții îmblau înamorați, poveste căreia nu-i mai dedeau de capăt până nu-ncetau, apăsați de somn. Dar somnul lor! Înainte de a dormi, ea își împreuna mânile și, pe când stele albe sunau în aeriene coarde rugăciunea universului, buzele ei murmurau zâmbind, apoi capul ei palid de suflarea îndulcită a nopții cădea pe perine [...] Visau amândoi același v i s".

...„Visau amândoi același vis", dar nu chiar întocmai, fiindcă iată ce aflăm — de astă dată fără vreo pregătire tranzițională: „Numai o poartă închisă n-au putut-o [Dan — *n.n.*] trece niciodată. Deasupra ei, în triunghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului — un proverb cu literele strâmbe ale întunecatei Arabii. Era doma lui Dumnezeu. Proverbul, o enigmă chiar pentru îngeri. Însă oare de ce omul nu gustă vreo fericire [„fericire" completă în ordinea cunoașterii, desigur, reflectează Dan-Dionis-Eminescu — *n.n.*]? Vecinic semnul arab de pe doma Domnului îi preocupa mintea lui Dan, vană-i era căutarea lui prin cartea lui Zoroastru — ea rămânea mută la întrebările lui. Și cu toate acestea în fiece noapte se repeta acest vis, în fiece noapte el îmbla cu Maria în lumea solară a cerurilor. Și de câte ori îmblau, el își lua cu el în visul său cartea lui Zoroastru și căuta în ea dezlegarea întrebării. În van îngerii ce treceau ducând în poalele lor rugăciunile muritorilor se uitau semnificativ la el; în van unul îi spuse lin, aplecându-se la ureche-i: «De ce cauți ceea ce nu-ți poate veni în minte?» Altul: «De ce vrei să scoți din aramă sunetul aurului? Nu-i cu putință». Dar ceea ce-i părea ciudat era că, de câte ori îi trecea prin minte ca îngerii să meargă după voia lui, ei într-adevăr, fără să le-o zică, îi împlineau alintând gândirile. El nu-și putea explica această armonie prestabilită între gândirea lui proprie și viața cetelor îngerești. — Nu vezi tu, Mario, că tot ce gândesc eu îngerii împlinesc în clipă? Ea îi astupă gura cu mâna. Apoi îi șopti la ureche: — Când plouă, toate grânele cresc; când Dumnezeu vrea, tu gândești ceea ce gândesc îngerii. În zadar. Mintea lui era preocupată și privirile ochilor lui mari erau ațintite asupra acestei porți vecinic închise. — Aș voi să văd fața lui Dumnezeu, zise el unui înger ce trecea. — Dacă nu-l ai în tine, nu există pentru tine, și în zadar îl cauți, zise îngerul serios"[1].

[1] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 107

Problematica fundamentală a întregii opere eminesciene, axată pe cunoașterea de nimic țărmurită, ca premisă a unei „fericiri" omenești pe măsură, e cuprinsă în acest memorabil pasaj — de o apocrifă coloratură cristianică — al nuvelei *Sărmanul Dionis*. Aici e prefigurată mai semnificativ ca oriunde arhetipia incomparabilului „mit al cunoașterii" din *Luceafărul*, ca și prototipia a ceea ce putem numi în chip exemplar, exponențial, *Homo eminescianus*. „De ce cauți ceea ce nu-ți poate veni în minte?" — ce altceva poate să însemne aceasta decât că „părții" i-s accesibile *adevărurile relative* și că numai însumarea asimptotică a lor conduce spre *adevărul absolut?* Mai lămurită este cealaltă deslușire în termeni metaforici, referitoare la imposibilitatea „părții" de a se substitui pe deplin „întregului": „De ce vrei să scoți din aramă sunetul aurului?" În terminologia emblematică din vremea gândirii mitice, magice, predominant religioase, „îngerii" — înlăturând adaosul ideologizant naiv — nu simbolizau decât „părți" mai *deschise* decât altele spre „ansamblul" cel mare al naturii, călăuzit de legi imanente, „părți" mai pătrunse de noima și *funcțiile* lor în cadrul acestuia. „Eoni" (potrivit filosofiei neoplatonice) îi denumea Eminescu în versificarea basmului *Das Mädchen in goldenen Garten*. În *Luceafărul*, Hyperion, are funcția de „parte" între toate privilegiată, menită a intermedia oamenilor perceperea unui *mod mai înalt de a ființa* în cadrul „întregului" decât cel spre care-i trage inerția „cercului strâmt" al *individuării*.

Comentând apelativul pe care Demiurgul îl dă astrului înserării, s-a mers invariabil cu disocierile spre semnificațiile atribuite după timpuri cunoscutului „titan" din mitologia elină, uitând înclinarea eminesciană dintotdeauna de a integra elementele din diferitele mitologii și sisteme consacrate de simboluri într-o sinteză din care elementul autohton să nu lipsească. Așa s-a întâmplat în cazul simbolului floral din mult discutata *Floare albastră*, căutându-i-se „izvorul" exclusiv la Novalis, când sensul de ansamblu al poeziei și subiacențele autobiografice ale acesteia ne trimit în măsură cel puțin egală la autohtona „Nu mă uita". Astfel e și cu „luceafărul". Nu se are în vedere că la noi el este denumirea imemorială a planetei Venus și că — stea a „speranței", a „norocului", a „dragostei", în genere astru benefic, prietenos oamenilor, după cum se crede dintotdeauna în popor — înțelesurile străvechi atribuite mitului „venusian" în felurile arătate au devenit parte integrantă a mitologiei românești, iar Eminescu le-a cântărit cu toată atenția. Cândva, luceafărul arăta calea păstorilor la căderea nopții (cum, de altminteri, se spune despre „stele" îndeobște în al doilea vers din *Sara pe deal*). Însă orice cale străbătută implică un act de „cunoaștere". De ce să nu admitem că „Luceafărul"-"Venus" (planetă a „dragostei", aceasta, în vremurile mentalității astrologico-alchimice) era — și mai este, chiar dacă în mod difuz, confuz — resimțit ca luminător „cu iubire" al oricăror *drumuri* făcute la declinul zilei, inclusiv al *cărărilor vegherii*, cu întreg cortegiul lor de aspirații spre altceva decât e în stare să ne dea diurnul, cotidianul? Iar așa fiind, care privire vesperală nu caută ca după

un semn magic pe cer steaua cea mai de departe luminoasă? Și nu însemna „vesper“ la romani tot „luceafăr“ într-o accepție metaforică ce presupune și „privirea“ care se deschide nemărginirii sub semnul lui? „Luceafărul“ e așadar în înțelegerea tradițional-latentă românească protectorul și stimulatorul veghei instruitoare în tainele „măsurii“ fiecăruia de a institui un acord potrivit între sine și lume. Iată cercul de semnificații presimțit de Eminescu încă în relația „interogativă“ dintre Dan și îngeri, stabilită către sfârșitul celei de a treia părți a nuvelei *Sărmanul Dionis*. A comenta că, „fără să le-o zică, [îngerii] îi împlineau alintând gândirile“, e o formă de orfism ce înseamnă — în intenția naratorului — că Dionis-Dan e simbolul depășirii prin „fantazia“ călăuzită de iubire a rutinierei, îngustei „ordini a realității“ de care vorbise eroul, cu sarcasm, înainte de a pătrunde în imperiul concentric-imbricatelor sale visuri. Pentru Eminescu, însă, aceasta nu ajunge. Multe limite pot fi escaladate prin cunoașterea umană, dar nu toate și nu *hic et nunc*, cum, după îngeri, și Maria îi amintește lui Dan. Se poate observa, în treacăt, că semnificațiile mitului adamic sunt inversate, aici, prefigurându-le din perspectiva unui fel românesc dintotdeauna de a înțelege întocmirile lumii. *Homo eminescianus*, în ipostaza lui exponențială, e chemat să străbată experiența lui Dionis-Dan și a Mariei, pe cea deductibilă din orice alte scrieri de pâna la *Luceafărul*, până să aibă acces la ceea ce am numit „cunoașterea hyperionică“. Mai simplu zicând: i se dezvăluie „măsura lucrurilor“ până în punctul din care „partea“ găsește calea de a participa la „întreg“, într-un elan de nimic altceva împiedicat decât de pornirea de a se substitui acestuia.

E drumul abia la ale cărui începuturi se află „omul eminescian“, în climatul de temerități iluzionare din *Sărmanul Dionis*. Cu obsesia lui de a voi să vadă „fața lui Dumnezeu“, — mod de reivire și neîntreruptă potențare a dispoziției „reflexive“, care, la rându-i, o sporește paroxistic pe cea complementar-antagonică, „imaginativă“, — Dan săvârșește gestul ultim al „dionisismului“ cunoașterii. Ca în *Mureșanu*, *Demonism*, *Rugăciunea unui dac*, *Gemenii* ș.a., expresivitatea de stil mitic arhaic n-a fost încă restructurată potrivit exigențelor de subtilă modernitate din epoca *Scrisorilor* și a *Luceafărului*: „Odată el [Dan — *n.n.*] își simți capul plin de cântece. Asemenea ca un stup de albine, ariile roiau limpezi, dulci, clare, în mintea lui îmbătată, stelele păreau că se mișcă după tactul lor [...] Aerul cel alb rumenea de voluptatea cântecului. Numai semnul arab lucea roș, ca jăratecul noaptea. «Asta-i întrebarea, zise Dan încet, enigma ce pătrundea ființa mea [...] Oare nu se mișcă lumea cum voi eu?» El strânse c-o întunecată durere pe Maria la inima lui. Hurmuzul pământului ardea în salba ei de mărgăritare... «Oare fără s-o știu nu sunt eu însumi Dumne...» Vum! sunetul unui clopot urieșesc — moartea mării, căderea cerului — bolțile se rupeau, jumalțul lor albastru se despica, și Dan se simți trăsnit și afundat în nemărginire. Râuri de fulgere îl urmăreau, popoare de tunete bătrâne, vuirea nemărginirei, ce tremura mișcată... «O, gând nefericit!» aiuri el. Spasmotic ținea în mâna lui cartea lui Zoroastru, instinctiv rupse mărgeaua

pământului de la gâtul Mariei. Ea cădea din brațele lui... ca o salcie neguroasă ce-și întindea crengile spre el și striga căzând: — Dane! ce m-ai făcut pe mine? Și un glas răsună în urmă-i: — Nefericite, ce ai îndrăznit a cugeta? Norocul tău că n-ai pronunțat vorba întreagă!... Rupt ca de-un magnet în nemărginire, el cădea ca fulgerul, într-o clipă cale de-o mie de ani. Deodată întunericul dimprejurul lui deveni liniștit, negru-mort, fără sunet și fără lumină. El deschise cartea, aruncă mărgeaua și începu a ceti. Mărgeaua cădea luminoasă prin întuneric și se desfășura din ce în ce. Din ce în ce mai mare, mai mare — se lumina — până o văzu de departe asemenea unei lune... și el cobora cu cartea sub mână nourii groși, s-apropie de pământ, deja vedea culmile strălucite ale unui oraș, lumini presărate, o noapte văratică cu aerul blond, grădini mirositoare și... și își deschise ochii"[1].

A trebuit să insistăm atât de mult asupra celei de a treia părți a nuvelei *Sărmanul Dionis* din numeroase motive, pe care le vom aminti pe rând. Dimensiunea excepțională a capacității eminesciene de a vedea „cosmotic" și „cosmogonic" întocmirea a toate aici se învederează pentru prima dată în incomparabila-i măreție și proliferare de sensuri care făceau din tânărul poet încă de pe la 1872 un singular „kavi" al spațiului nostru cultural-artistic. Calea aceasta fusese cercetată și mai înainte, într-un context al simplelor schițe (*Genaia*, de pildă), dar și al unor creații ca *Mortua est!*, *Memento mori*, *Demonism* sau *Feciorul de împărat fără de stea* — cu persistență și amplă forță vizionară. Nicăieri însă Eminescu nu ajunsese la încununările din *Sărmanul Dionis*, în privința descoperirii unui drum al creației absolut propriu și al revelatoarelor legături dintre — cum se va exprima poetul în *Scrisoarea I* — „lumea asta mare", transplanetară, și „noi copii ai lumii mici". O a doua observație recapitulativă în legătură cu neobișnuita însușire eminesciană de a scruta din infinite perspective „cosmogonice" destinul oamenilor, condiția umană, trebuie să se refere neapărat nu doar la virtuțile „imaginative" cu atâta superbie actualizate prin plăsmuirea ambianței paradisiace din cea de-a treia parte a nuvelei *Sărmanul Dionis*. Ea trebuie să implice și faptul că deplinătatea de sensuri — nu numai de frumusețI „imagistice" — n-ar fi cu putință dacă titanesca „fantazie" a scriitorului ar fi „înecat" inițiativele, funcțiile, rezultatele derivând din potențialitățile „structurii sensibilității" și ale „structurii reflexivității". În al treilea rând, grupând în jurul unei nuvele de tinerețe atât scrieri „antume" cât și destule „postume" (nesupralicitând pe unele, nediminuându-le pe celelalte), am izbutit, credem, să oferim suficiente sugestii de dus mai departe în privința „coerenței" din orice moment al devenirii operei eminesciene întregi, — ostilă oricăror rigide compartimentări *ideologizant-sistematizatoare* și posibil de întrevăzut numai din perspectiva a ceea ce am numit scrutarea „fenomenologică" a „structurilor ei artistice fundamentale".

Ultima parte a nuvelei *Sărmanul Dionis*, a patra, rotunjindu-se după legile construcției muzical-simfonice (am sugerat cât de adeseori experimentate de

[1] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 107 — 108

Eminescu), vădește o reîntoarcere la „Witz"-ul romantic, actualizat cu truculență. Aceasta, spre a învedera că totul nu fusese decât o „meditație" — în ramă filosofico-fantastică — asupra „relativității" (dar nu „relativismului"!) cunoașterii omenești. Printr-un *anticlimax* nu cu atâta ferocitate schițat ca de „realiști" (spre exemplu, de Caragiale, cel din finalul nuvelei *Două loturi*), aflăm ca „metafizicul" copist Dionis visase cu cartea de zodii în brațe și zgâlțâit de febra contractată în urma mersului prin ploaia diluvială, câtă vreme a dormit în grădina mustind de apă ce împrejmuia părăginita clădire în care locuia. Însă acest „vis" nu fusese transcris *tale quale*, ca de „oniriști" mai noi și mai fără apetență pentru categorialul artistic. Bizuindu-se pe un complicat „imbroglio" ideatico-narativ (mod iscusit de a genera „fantasticul"), nuvela e de o *coerență* fără cusur în ordinea diferitelor ei nivele așa-zicând motivaționale. Dionis, cu aplecarea lui spre „subtilități metafizice" și spre vremuri revolute, orfan, ducând o viață de anahoret, se visează — putea fi altminteri? — „călugăr" trăind, firește, pe vremea lui Alexandru cel Bun. Anticarul din Bucureștiul mijlocului de secol trecut, care-și aflase în Dionis unul din puținii mușterii dispuși să-i cumpere „terfeloagele", insignifiantul Riven, devine în vis (printr-un „dublu în dublu") prea înțelept profesor la fantezista „Academie de la Socola" și, în același timp, căpetenie a diavolilor. Fata boierului din casa de peste drum, pe care Dionis o ascultase cântând serafic, înainte de a cădea în somnul său bântuit de coșmaruri filosoficești, i-o sugerase în vis pe fiica spătarului Mesteacăn; ea — cum s-ar fi întâmplat altfel?! — răspundea tot la numele emblematic de *Maria*, având pentru singuraticul „copist" înclinări nu mai puțin pronunțate decât cealaltă Marie pentru călugărul trăitor pe la „o mie patru sute". În spiritul vârstelor mai crude ale curentului romantic e senzaționala — și vădit „sentimentala" — descoperire potrivit căreia Dionis era de spiță nobiliară, pornindu-se de la portretul din peretele sărmanei sale camere, care îi slujise de „umbră" și de substitut în fantastica lui călătorie uranică. Însă, considerate în sine, toate aceste norocoase întâmplări din partea a patra a nuvelei (încheiată, putem observa acum, *simfonic*, asemeni tuturor marilor compuneri eminesciene) devin prilej pentru delicate scene de dragoste, punctate de inocente malițiozități și de calinerii în genul celor din schița *La aniversară*. Maria și Dionis, aflăm, se căsătoresc și, chiar după ani, imaginile lor alăturate oferă „chipul unui tânăr demon lângă chipul unui înger, ce n-a cunoscut niciodată îndoiala".

Lăsând în afara discuției „climaxul în anticlimax" pe care îl configurează referințele ultime la niște *datate* convingeri romantice ale lui Théophile Gautier, e locul să mai reflectăm odată — nepierzând din vedere, firește, „seria terminelor intermediare", atât de importante în viziunea eminesciană a lucrurilor — la ceea ce leagă *Sărmanul Dionis* de *Luceafărul* și de celelalte mari poeme finale, testamentare *(Mușat și ursitorile, Mai am un singur dor, Doina)*. Să începem prin a ne întreba: de ce Maria, femeia eminesciană exponențială întâlnită și în *Floare albastră*, și în *O, dulce înger blând...*, în *Cezara*, în teatrul eminescian (Mira din

piesa cu același nume, Ana din *Bogdan Dragoș* ș.a.), — nu cea din neamul „Dalilelor", — e văzută, explicit sau implicit, ca un „înger ce n-a cunoscut niciodată îndoiala"? Și de ce b*ărbatul e*minescian între toți *reprezentativ* (nu, evident,"pocitura" cu „bulbucații ochi de broască" — în ordinea vieții civice, nu „strigăul" cel „înalt" și „prost ca și un bou de baltă" — în privința morală) îi apare scriitorului cu mai evidente sau mai absconse atribute ale „demoniei"? Răspunsul îl putem afla luându-ne tot după acel fir al Ariadnei care pentru Eminescu era gândul statornic că „antitezele sunt viața" (= „ființa", dar și numai „ființarea", „Das Sein" — e bine sa reamintim mereu în cazul celui care, inițial, hotărâse să afle „ce-i moartea", iar la urmă își mărturisea știutul, esențializatul său „un singur dor"). Poate că într-acestea e de întrevăzut subtilitatea întregii gândiri artistice și trans-artistice eminesciene. Scrutate fiecare în sine, imaginându-le scoase din eterna lor inter-relaționare, „antitezele", mănunchiurile de „antiteze" potențiale sau actualizate, implică starea pe care, urmărind-o prin ochelarii antropomorfici nu ne-o putem reprezenta distinct decât ca „ură". Iar „ura", tot în sine considerând-o, e sterilă, câtă vreme nu iese din ipostaza ei potențială, și e destructivă, pe dată ce se actualizează. Dar, atunci, starea invariabilă de „relație" (fie și nepașnică, după cum sensul și statutul ontologic al termenilor o arată) dintre două principii „antitetice", — cum de iscă „viață" pe toate treptele dintre „ființă" și „ființare" (adică dintre tot ce e *devenire* în direcția „antropologicului", diversificându-se ca atare, sau, dimpotrivă, e *devenire* în direcția „onticului" entropic, restrângându-și corespunzător diversitatea)? Asemenea relații de inerentă complementaritate antinomică nu implică ipoteza — prin nici o posibilă probă dezmințită — că „iubirea" coexistă (pe tot alte trepte, în tot alte forme) cu „ura"? Iar „iubirea" și „ura" nu-și împrumută (ori nu sunt obligate să-și cedeze) reciproc câte ceva din atributele specifice fiecăreia? *Coincidentia oppositorum*, au zis, reflectând la toate acestea, cei vechi. „Voluptate" și „durere", îngemănate inextricabil, au proclamat (cu un spor de adecvare a aproximării) marile spirite ale veacului romantic, iar printre ele, mai cu deosebire, Eminescu. Acesta e *datul*. Gândul dintotdeauna al oamenilor considerați îndeobște, iar al celor exponențiali îndeosebi (chiar când tind spre „nepărtinirea", în ultimă analiză „senină" ca a „naturii", precum Eminescu) nu e destinat să tindă spre aflarea căilor ce ar spori preeminența „iubirii" — în spațiul niciodată modificabil integral al coexistenței sale antinomice cu implacabilul principiu ontologic al „urii"?

Năzuința adâncă din care s-au ivit toate operele anterioare și ulterioare nuvelei *Sărmanul Dionis* — încununarea lor fiind *Luceafărul* —, amintitei coliziuni fecunde credem că i se datorește. Iar deodată cu asemenea opere s-a configurat și mitul „cunoașterii hyperionice". Așa, *femeia* eminesciană reprezentativă, înfățișată totdeauna prin preajma hotarelor nubilității, e de o incomparabilă frumusețe nimbată de tragism angelologic. Pentru „subtilitate analitică" nu e loc în trăirile *femeii e*minesciene de tip exponențial, cum ar fi voit

unii comentatori, ci numai pentru ce am numi *semiologia prototipică* a dragostei, a oricăror alte manifestări de viață. Femeia exponențială e în creația eminesciană simbolul „întregirilor" supreme și neturburătoare de „legi" eterne ale „laboratorului" naturii. Fiindcă naște — *tale quale* — „viață". Dacă potrivit unei convingeri adânci a poetului orice „poartă în sine însuși măsura sa", atunci „măsura" eminesciană a autenticității feminine — din ordinea antropologică — aceasta e.

Dar, atunci, *bărbatul* eminescian aflat la diferite nivele de *exponență?* El, fie că e întipuit în planul social-național militant prin Toma Nour (din *Geniu pustiu*), prin veghetorul la „roata istoriei" (din *Memento mori)*, fie că e mag, prometeid *(Mureșanu, Feciorul de împărat fără de stea)*, „Hyperionul" ce pășește „înainte" și „deasupra tuturora", sau numai „Cătălinul", ce *femeii*-"natură" îi imploră să „reverse liniște de veci" pe „noaptea [lui] de patimi", a fost gândit tot după o „măsură" de neconfundat. *Bărbatul* exponențial e în viziunea lui Eminescu nu simbol pentru „cercul strâmt" al *individuației* antropologice, dar nici „rupere" nefecundă din aceasta (cum încă în *Sărmanul Dionis* se întrevedea), ci „hieroglifă" a *transindividuării* orientate după „măsura" în care *inerentul* își poate alia posibilul, spre „redimensionarea" existenței *date* după exigențele celei căutate. În genere, bărbatul de statură hyperionică nu pierde din vedere perspectivele oricât de îndepărtate ale cunoașterii, ale acțiunilor modificatoare de *statu-quo* existențial. Hyperionul eminescian e glacial numai în aparență. Răceala lui e o formă de refuz a compromisurilor cu pornirile umane conjecturale, după cum e și conștiința senină că nu poate fi ignorat, că sempitern i se va cere să vegheze „norocul" omenesc. A se împărtăși din „iubire" reprezintă pentru Hyperion atât de puțin, în comparație cu ceea ce poate el împărtăși! Ca pentru Dionis, nemulțumit de „această" (adică *dată* inițial și, aparent, fără perspectivă de schimbare) „ordine a realității", pentru Hyperion partea de iubire — subiacent — oamenilor e de a nu-și afla o prea meschină pace în „cercul strâmt" hotărât lor de relativa ciclicitate a devenirii naturale și, care se tot poate strâmta prin habitudinea cotidiană. Hyperion, ca supremă întruchipare a lui *Homo eminescianus*, a unei umanități ce caută drumuri de acces spre „lumea căutată", e o *cumpănă* mitică modernă între „întreg" și „parte" — numai că înclinând spre lărgimile și altitudinile „întregului".

*

Iată cum ni se înfățișează sensul adânc al operei eminesciene: pe măsura permanențelor umane, a căror pornire de a-și asuma vicisitudinile și riscurile *realului* nu ar fi cu putință fără reprezentarea *posibilului*, — acest suport inestimabil (fiindcă scapă în parte servituților extraumane) în dificila „ordine" bivalentă a trăirilor. Iar astfel fiind, *imaginarul* eminescian — cu care am crezut că se cuvine să încheiem cele de până acum — e de o fecunditate în a genera frumuseți ce implică elanuri incoruptibile, ferite de riscul deșertăciunii, având puterea de a se împotrivi lucid abjecțiilor, fluctuațiilor oarbe, platitudinilor realului obiectiv ori subiectiv.

„Imaginativitatea“ eminesciană, întemeindu-și forța de iradiere pe accesul la ceea ce am numit „cunoașterea hyperionică“ presupune exigențe corespunzătoare în ordinea comportamentului existențial. Ea face pe sceleraţi să nu poată ocoli momentul când sfârșesc a recunoaște în victimele lor tot atâtea ipostaze ale „dublului“ propriu *(Ta twam asi, Gemenii)*. Pe ticăloșii de orice fel îi osândește să nu-și poată dormi liniștiți somnul *(Mira)*. Celui drept și onest îi dă puterea să îndure senin lapidările soartei nu arareori încarnată în așa-zișii semeni *(Rugăciunea unui dac, Scrisoarea I, Scrisoarea II)*. Pe invidioșii pigmei îi face să se sufoce în neputința lor cu fiecare faptă constructivă a celor destoinici *(Bogdan Dragoș)*. Apatrizilor simulând ultrapatriotismul le pune vid chiar în piatra pe care sfârșesc prin a și-o căuta drept căpătâi (*Petri-notae*, atâtea episoade din celebrul ciclu *Icoane vechi și icoane nouă*, din întreaga gazetărie eminesciană). Ipocriziei îi impune eforturi cumplite de a simula că omagiază virtutea *(Scrisoarea III, Glossă)*. Și e bine că pe omul ce tânjește după altceva decât i-i dat îl inspiră să cerșească cel puțin „noroc“ de la stihii, când a ajuns la o limită dincolo de care înțelege că nu i-au mai rămas puteri de a-și depăși cu încă o treaptă — sau cu mai multe — condiția *(Luceafărul)*.

V. „LUCEAFĂRUL“ — CA MIT AL CUNOAȘTERII

Într-o însemnare despre culegerea și valorificarea literaturii noastre populare, Eminescu reflecta după cum urmează: „E păcat cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmul, în obicei numai obiceiul, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decât manifestarea palpabilă, simțită a unei *idei oarecari*. Ce face d[e] e[xemplu] istoricul cu mitul? Îl lasă cum e, or îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el jucării mnemotecnice pentru copii? Nimic mai puțin decât asta. El caută spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sunt minciune, și arată că mitul nu e decât un simbol, o hieroglifă, care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ții minte forma și că poți s-o imiți în zugrăveală pe hârtie — ci aceasta trebuie citită și *înțeleasă*“ (*Ms. 2257*, f. 61 v.). După toate acestea, nu e de mirare că Eminescu a realizat prima descifrare profundă și nesilnica interpretare din perspectiva contemporaneității sale a unui mit românesc străvechi atât de singular cum e cel din basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (cf. *Timpul* din 14 februarie 1880 și din 19 martie 1881) sau a „alegoriei pururea veche și pururea nouă“ din *Cugetările* lui Oxenstierna (1876).

Considerând „forma“ miturilor „ca atare“ drept „minciună“ (=specific-“labirintica“ lor *convenționalitate* semiotică), Eminescu sublinia cu toată energia că nu-i de ajuns „s-o ții minte“ și „s-o imiți“, dar să-i cauți „spiritul, ideea“.

De ce? Fiindcă, „primitive“ (la obârșie), „formele“ nu sunt decât „expresiunea exterioară a unui profund simțământ sau a unei profunde idei interne“. Iar dacă e în condiția poeziei „să încifreze“, „nu [...] să descifreze [...] o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile“ *(Ms. cit.)*, Eminescu — după convingerile-i dintotdeauna — nu înțelegea să sacrifice „ideea“ de dragul „încifrării“, fără ca, desigur, s-o subaprecieze pe aceasta din urmă. De la *Din străinătate*, din 1865 („Azi să ghicesc ce-i moartea?... Iată ce-mi mai rămâne“), până la capodoperele dintre 1879 și 1883, suprema preocupare eminesciană fusese „ideea“, după cum arată miturile pe care le-a reinterpretat ori le-a creat poetul însuși, încununându-le prin cel din *Luceafărul*. Spre deosebire de alți mari romantici, Eminescu băgase de seamă că rădăcina comună a tuturor monumentalelor și străvechilor mituri eurasice viza nu cunoștințele de toate zilele, ale „simțului comun“, ci cunoașterea a câte-s „în cer și pe pământ“ (*Odin și poetul)*, adică o interpretare coerentă a lumii, precum si *obstacolele* ivite în calea acesteia. Mitul „drumurilor“ pământești mai mult sau mai puțin iscusite, „inițiatice“ *(Odiseea, Argonauticele)*, dar și cel al „piedicilor“ de netrecut ce se pot ivi în cale (mitul lui Sisif, al lui Tantal, al „porților lui Hercule“, al platonicienei „caverne“ etc.); miturile cosmogonice, contrapuse celor ale condiției umane reprezentată ca o „peșteră“ existențială (cel al „creațiunii“ din *Rig-Veda* — neignorat în *Rugăciunea unui dac* și *Scrisoarea I*, al lui Odin iscând lumea din trupul gigantului Limar ș.a.); miturile ce sugerau pornirile răzvrătitoare tinzând la supremația asupra onticului — izbutite parțial ori nu (ale lui Prometeu, Icar, titanilor — între care al Geei, reactualizat alături de alte reminiscențe în *Demonism*, al lui Satan etc.) — toate acestea îi erau cunoscute poetului în mare parte încă înainte de a studia la Viena ori la Berlin și-l obsedau.

Din ce pricini? Fiindcă, dându-și seama că miturile nu-s decât „manifestațiunea palpabilă, simțită a unei idei“, „o hieroglifă, care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ții minte forma și că poți s-o imiți în zugrăveala pe hârtie — ci aceasta trebuie citită și *înțeleasă*“, Eminescu ajunsese de timpuriu la o concluzie de neclătinat: dacă „antitezele sunt viața“, calea deschisă condiției umane nu spre „fericire“ durabilă, ci spre „mulțumirea sufletească“ ce poate spori și acțiunile zămislitoare de „fericire“, trece prin „cunoașterea“ cât mai neobliterată, menită a se converti în „înțelepciune“. Iar o asemenea „cunoaștere“, poetului îi era evident că nu o puteau îndestula *ideologiile* de până la el, împărțite pe „sisteme numeroase“ *(Epigonii)*, prea *datate* („Ce-un secol ne zice, ceilalți o dezic“ — *Mortua est!*), ci mai curând miturile ce „încifrează“ o experiență ce a înfruntat proba mileniilor, precum și științele moderne, care nu se pretind atât de infailibile ca ideologiile tendențioase, ci părăsesc fără obstinații de neclintit ipotezele și opiniile infirmate de altele noi, mai plauzibile. Și mai era o întrebare ce i se impunea cu insistență lui Eminescu, derivând cu necesitate din principiul său călăuzitor „antitezele sunt viața“ și mijind în aproape tot ce scria (de pildă, aici: „Va putea să risipească cea

neliniște eternă, / Cea durere ce-i născută din puterea mărginită / Și dorința făr' de margini?" — *Dumnezeu și om*, 1873): aceea a funciarului paradox al „cunoasterii" umane, formulat ipotetico-interogativ cele mai adeseori, circumscris cu vizionară sentențiozitate abia în *Luceafărul* — sub forma unui incomparabil mit, de „modernitatea" perpetuă a căruia va trebui să se țină seama mereu mai mult de acum înainte.

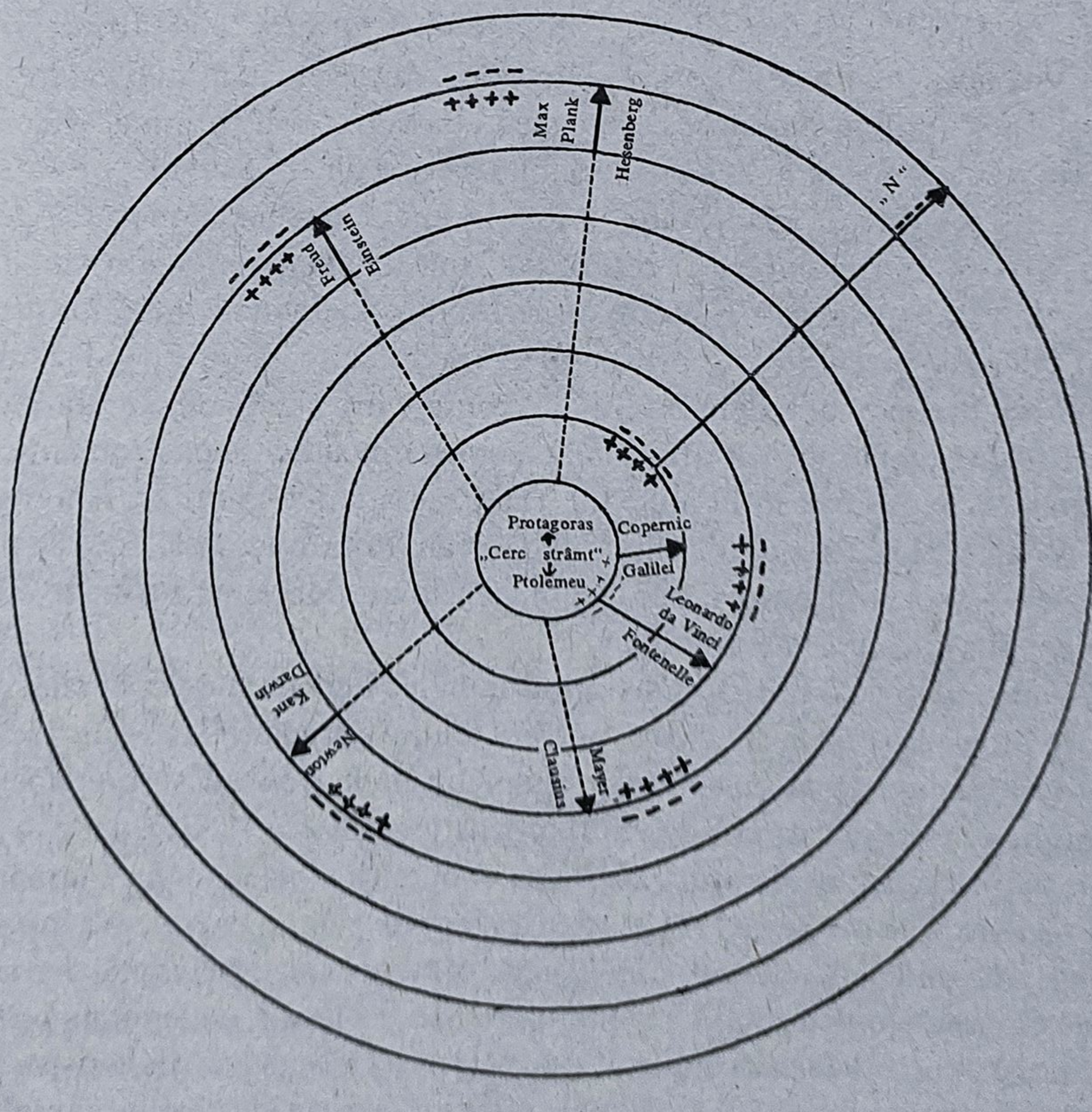
Din perspectiva și cu modul nostru de a gândi, al celor dinspre hotarele secolului XXI, *fundamentalul paradox antropologic al „cunoașterii"* poate fi reprezentat cât se poate de prozaic, chiar schematic, de vreme ce „schemele" sunt la modă — nu-i așa? Să ne amintim de o principală expresie-cheie din *Luceafărul*, cea referitoare la „cercul strâmt" și să-i confruntăm înțelesul cu evoluția cunoașterii umane în spațiul european din ultimele două milenii și ceva. „Cercul strâmt" nu poate să vizeze doar *egocentrismul* gnoseologic-praxiologic al vreunui individ anume, ci și pe al unei întregi comunități determinate istoricește, stilul ei de intelecțiune, viziunea despre lume. Iar dimensiunile „strâmtimii" acestui „cerc" sunt totdeauna *relative*, datorită faptului că, nu numai reprezentate la scara onticului generalizat, ci și în lumea gândirii omenești, „antitezele sunt viața" — marcată intermitent de actualizarea tendințelor de la un „pol" ori celălalt al incomensurabilei antinomii. Într-o anume formulare teoretică eminesciană (dintre multe altele înrudite și citate anterior), toate acestea arată așa: „Tratarea unor date [...] are două forme fundamentale, deosebite în esență, care duc la două moduri de a privi lucrurile, dintre care unul s-ar putea să devină neprielnic pentru cunoaștere. O modalitate e cea care aplică faptelor date criteriul subiectiv de apreciere. Cealaltă scrutează faptele fără vreo părtinire lăuntrică, străduindu-se să le afle justificarea în însăși condiția lor de existență" (*Ms. 2258*, f. 254 r.) Textul acesta ne amintește de acela — formulat pe un ton mai polemic — unde Eminescu vorbea de împrejurarea că „fiecare lucru poartă în sine însuși măsura sa", beneficiind de o apreciere cât mai adecvată din partea „omului inteligent și de bună credință" (adică netendențios-"ideologizant"), însă de una inadvertentă din partea „omului neinteligent", care „face din sine însuși măsura lucrurilor și mestecă subiectul său în cele ce sunt și se-ntâmplă" (*Ms. 2291*, f. 55 v.). Involuntar sau nu, reflexia aceasta vizează — între atâția alții — pe filosoful antic Protagoras și aforismul acestuia după care „omul e măsura tuturor lucrurilor". Se iscă însă aici întrebarea — cum nu se va mai întâmpla în *Luceafărul* — dacă Protagoras poate fi rânduit fără ezitare printre „oamenii neinteligenți"; nu cumva apoftegma străvechiului cugetător fusese determinată — între altele — de relativul „cerc strâmt" al vremii și al lumii sale?

Esențialul paradox antropologic al „cunoașterii" din unghiul unei asemenea premise (și a altora, înrudite), poate fi examinat. Protagoras (485—410 î.e.n.) era încredințat că toate cunoștințele omenești provin din facultățile senzorial-perceptive. Și atunci cum să nu fi ajuns el la concluzia — derivând și dintr-o logică

întemeiată pe principiul *identității* — că omului, ființă în stare să-și conștientizeze trăirile, îi revine statutul de a fi „măsură a tuturor lucrurilor“? În raport cu atât de îndătinatele pe atunci convingeri „teocentriste“, dictonul filosofului elin putea să dobândească chiar semnificația resurecțională a unui gest de „Renaștere“. Oricum, era unul de „precursorat“, de vreme ce astronomul Ptolemeu părea să-l confirme „științific“ abia după aproximativ șase sute de ani (secolul II e.n.), întemeind faimosul lui „sistem geocentric“ (de care venea vorba și în nuvela *Sărmanul Dionis*), iar cultura antică târzie și cea medievistă adoptase acest punct de vedere ca pe un adevăr indiscutabil. Iată pentru ce se poate vorbi de „relativitatea“, nu de absoluitatea „cercului strâmt“ al cunoașterii în *saeculum*-ul protagoreic-ptolemaist. Evident „strâmt“ a devenit asemenea „cerc“ al cunoștințelor omenești prin descoperirea de către Copernic (1473—1543) și Galilei (1564—1642) a sistemului „heliocentric“. Însă „relativitatea“ de care vorbeam avea să reapară de acum înainte altminteri configurată, deoarece începu să se bage de seamă că soluționarea unei mari probleme a cunoașterii iscă altele și mai mari, nebănuite înainte. Descoperirea „heliocentrismului“ a impus concluzia formulată de Leonardo da Vinci (1452—1519) și vulgarizată mai târziu de Fontenelle (1657—1757) referitoare la „pluralitatea luminilor“. Mai puteau oamenii să se considere — și întrucât? — „măsura tuturor lucrurilor“, pe dată ce la observarea unora dintre acestea nu puteau să mai ajungă nici cu ingenioasa lunetă a lui Galilei? Acum, însă, oamenii începură să se încredințeze și de o altă implicație a *relativității* determinate de „cercul strâmt“ al cunoașterii lor, mai reconfortantă. De vreme ce puteau să constate că, după Protagoras și Ptolemeu, tot ei (prin semenii lor de geniu) ajunseseră să descopere un „model“ al universului verificabil experimental, puteau să considere cunoașterea de sine și hetero-umană doar relativ-sporitoare, dar nu și imposibilă în principiu; nu ținută la o parte de „credo quia absurdum“ într-un Demiurg ce i-ar fi creat „după chipul și asemănarea lui“, sau ca „ființe damnate“, sau și una și alta, dar fără vreo relaționare inteligibilă. De pe treapta unor asemenea convingeri — străbătând alternativ starea de „criză“ și cea de „reconfort“ al cunoașterii — s-au ivit Newton (1642—1727), descoperitorul legii gravitației universale și al calculului infinitezimal, Kant (1724—1804), care demonstra în esență convingător că mijloacele omenești de cunoaștere nu-s întru totul adecvate cu natura lucrurilor, Darwin (1809—1882), care ruina credința în vreo „demiurgie“ extramundană, arătând că umanitatea s-a ivit din celelalte specii și a dobândit supremația asupra lor prin „selecție naturală“. Ce rezulta din toate acestea? Că omul apare ca o ființă mai umilă în raport cu vechile credințe teisto-antropocentriste, dar nu lipsită de importanță și demnitate specifică în umilitatea ei. Freud (1856—1939), prin inițierea căilor de „raționalizare“ a vieții sufletești infraconștiente, oferea un esențial principiu complementar celui al kantienei „rațiuni pure“ în ordinea specificelor posibilități umane de cunoaștere a lumii obiective și subiective. Einstein (1879—1955) descoperea statutul ontologic al

„relativității“ (nu *arbitrarietății*) oricăror demersuri ale „cunoașterii“, mutând accentul impreciziilor acesteia — cu sensibilă deosebire față de Kant — din câmpul antropologicului și în acela al onticului. Max Plank (1858—1947), Werner Heisenberg (cel ce se temuse într-anume moment al cercetărilor sale că „a dispărut materia“), acești temerari continuatori ai lui Mayer și Clausius în determinarea cu surplus de experimentație a celor două — de-acum „clasice“ — principii ale termodinamicii, urmați de atâția redutabili exploratori ai microcosmosului și ai macrocosmosului, au descoperit că până și „materia“ universală își are complementul ei antinomic, că priveliștea galaxiilor „în expansiune“ își află contraponderea în „colapsul gravitațional“ ș.a.m.d.

Ce demonstrează asemenea traiectorie a „cunoașterii“ omenești, fie și urmărită numai prin exponenții de întâie mărime și prin *saeculum*-urile în care s-au ivit și le-au actualizat virtualitățile? Ceea ce arătam că e de întrezărit oricând: soluționarea unei mari probleme de ordin gnoseologic face perceptibilă o sumedenie de alte probleme, totdeauna mai vaste și mai complexe. Se poate învedera aceasta



printr-o simplă schemă geometrică, pornind de la sugestia eminesciană a „cercului strâmt". Apar două întrebări. Care din „cercurile" cunoașterii înăuntrul cărora se situează oamenii exponențiali — dimpreună cu cei ce le împărtășesc convingerile — sunt mai „strâmte" și care-s mai *largi?* Al lui Pitagoras și Ptolemeu, sau ale celor iviți succesiv după „răsturnarea copernicianâ" a reprezentării omului despre sine, despre lume, despre realele și posibilele sale raporturi cu aceasta? Ca orice evidență, răspunsul se impune singur. Neevident poate fi altceva: faptul că prin extinderea neîntreruptă a circumferințelor, de la un „cerc" al cunoașterii la altul, punctele de contact dintre cele *aflate* și cele ce rămân *de aflat* — în loc să scadă, cresc invers proporțional cu ceea ce pentru știința omenească ar părea pentru moment un bun definitiv câștigat. Formularea cu semnificație axiomatică (în sens dialectic) a tuturor acestora e următoarea: *cunoașterea umană sporește în progresie aritmetică, pe când lucrurile ce le mai rămân oamenilor de cunoscut sporesc în progresie geometrică.* Iată „paradoxul" cel mai de seamă al cunoașterii umane, care în evii gândirii numite (cât se poate de arbitrar) „pre-logice" și ai modului de a gândi logic-nedialectic (sau numai fulgurant dialectic) au putut să iște mitul „scării lui Iacob", al lui „Iona", al „goanei torțelor", al „peșterii" (cu corelativul său „anamnezic") ori al „Diotimei" din opera platoniciană ș.a. În era mentalității științifice moderne, asemenea „paradox" a determinat ivirea unor mituri fie reinterpretând în măsură variabilă pe cele dinainte vreme, fie — mai cu seamă — tinzând la o „răsturnare" a lor (asemeni aceleia „copernicience"), în ordinea artistică „imaginativ"-"reflexivă": mitul novalisienei „flori albastre"; al febricitanților „pelerini" căutători de certitudini neefemere din *Eldorado* al lui Poe; al swendenborgienelor „corespunderi" nedificultoase dintre om și lume — baudelaireian; apoi al „demonului" byronian ori shelleian „reabilitat"; al „titanului" ori „geniului" din atâtea mari scrieri romantice și postromantice, dar și al atât de tensionat-antinomicelor reprezentări din mitul „Ursprungului" hölderlinian și al „ucenicului vrăjitor" goethean. Printre acestea, unul cu o largă cuprindere a „măsurii" umane și transumane a lucrurilor rămâne până în clipa de față și cel din *Luceafărul* eminescian.

Că Eminescu se edificase de timpuriu în legătură cu fundamentalul „paradox" al cunoașterii omenești, dar că, potrivit felului său adânc de a fi, nu-l scrutase cu vreo teribilă angoasă ori cu voluptăți sistematizatoare, o dovedește brevilocventul prolegomen „reflexiv" din fragmentul prozastic *Archaeus* (1875), unde — în stil nu mai puțin frapant decât urma acesta să comunice — este inclusă următoarea demonstrație: „Care-i adevărul? Cel văzut clar de un gânsac sau cel abia întrevăzut ca printr-o negură de Kant? Într-adevăr, iată un lucru ciudat. Cel dintâi deosebește lămurit grăunțele de porumb de prundul galbăn, el înoată cu siguranță pe apă, măsură cu ochiul distanțele ce le poate ajunge și nu-i fără oarecare îndoioșere în fața unei gâște în epoca virginității. Cel de-al doilea uită să mănânce, voind să sară peste o groapă cade-n mijlocul ei, iar frumusețile virgi- sau nevirginale trec pe lângă

dânsul fără ca el să-și [fi] ridicat ochii. Cu toate acestea, noi presupunem că filosoful e mai cuminte decât un gânsac, ba că în *problemele* aceluia e mai mult adevăr decât în *siguranțele* acestuia. Un semn că printr-o minte mare totu-i *problem,* iar pentru 75 de dramuri de crier totu-i *sigur*" [1]. Iar că asemenea atribut inconfortant-reconfortant pentru condiția umană nu ieșise vreodată din sfera încredințărilor poetului, o arată programatic — între atâtea scrieri mai târzii — postuma *O,-nțelepciune, ai aripi de ceară!* (1879):

„O,-nțelepciune, ai aripi de ceară!
Ne-ai luat tot făr' să ne dai nimic,
Puțin te nalți și oarbă vii tu iară,
Ce-au zis o vreme, altele deszic,
Ai desfrunzit a visurilor vară
Și totuși eu în ceruri te ridic:
M-ai învățat să nu mă-nchin la soarte
Căci orice-ar fi ce ne așteaptă — moarte!

Ce vrea să spună prin aceasta Eminescu? Nimic alta decât că — față cu „entropia" ce-și câștigă și își pierde ciclic prevalența („viața-i cuibul morții — moartea e samânța vieței nouă", ne amintim că zisese tot poetul) — enigma oricât de neconfortantă a „înțelepciunii" (= *cunoașterii,* în accepție generică) constituie principalul însemn de demnitate existențială, de vreme ce-i învață pe oameni să nu se închine „la soarte"; adică să se opună normelor constructiv-destructive ale onticului, devenite inteligibile de la o vreme sub forma celor două principii cu atât de extinsă rază ale termodinamicii. *Antiideologismul* funciar al lui Eminescu, s-a văzut, într-asta consta: în a fi intuit „viața" (ființarea) ca fiind rezultatul și expresia „antitezelor" din marele și miticul *univers* — încă de pe la începuturile scrisului său.

Într-aceasta constă și esența incomparabilului mit al cunoașterii, configurat pe temeiuri moderne în *Luceafărul:* în faptul că Eminescu a meditat din perspectiva creatorului de frumos, ca nici un alt scriitor, la ceea ce rezulta, pentru o cât mai neiluzionară înțelegere a condiției umane, din vasta deschidere catre ontic a științelor, prelungită, neîntrerupt extinsă de pe la jumătatea celuilalt secol până astăzi — după cum, desigur, și în viitor — fără probabile abateri din făgașul descoperit atunci. Dacă în scrieri ca nuvela *Sărmanul Dionis,* pătrunsă de un explicabil elan „dionisiac"-juvenil, omul era reprezentat ca neacceptându-și rostul de „parte" și crezând că se poate substitui „întregului" a câte există, în *Luceafărul* a devenit cu putință de „încifrat" o reprezentare a posibilităților de cunoaștere uimitor de adecvată condiției umane dintr-un ev ce abia își făcuse apariția. „Apollinia" cunoașterii umane din asemenea ev nu mai poate rămâne la ceea ce desemna un astfel de concept în antichitate, necum la ceea ce a devenit prin modelarea după cerințele „simțului comun" în lungi timpuri de servitute spirituală

[1] M. Eminescu, *Opere,* VII, ed. academică, 1977, p. 278

și de orice altă natură. Altfel zicând: în *Luceafărul* (spre deosebire de situația din *Sărmanul Dionis*), omul e reprezentat ca voindu-se numai „parte“, cu toate că, de fapt — după cum evidențiază semnalatul paradox al „cercurilor“ cunoașterii — își cucerește un tot mai întins și distinct loc al său în cadrul „întregului“. Aceasta țintește Hyperion, în marele poem eminescian, să impună drept *memento* oamenilor: să-și instituie un statut gnoseologic în mai potrivit acord cu statutul ontologic de pe treptele mai noi ale devenirii lor, cu mutațiile acestuia pe care tot ei le-au determinat; să se pătrundă de faptul că — în loc de a se complace în „cercul strâmt“ pe care și-l reprezintă ca în timpuri de mult revolute în chip de „soartă“, de „noroc“ — ar trebui să vrea și să știe căile de a ieși din el după măsura de a se transcende ce-i este inerentă fiecăruia. Așadar: nici „icarism“ van ca acela figurat în *Sărmanul Dionis*, însă nici „apollinie“ plată în raport cu onticul.

Care-s acele căi de transcendere sugerate în *Luceafărul*, ele conferind valoare incomparabilă absconsului mit al cunoașterii din poem? Pentru o mai bună înțelegere a răspunsului, un anume ocol devine trebuitor, aici. S-a văzut că într-o notă din *Manuscrisul 2257* Eminescu reflecta „cum că poezia nu are să descifreze, ci din contra are să incifreze o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile“. De ce și pentru cine va fi ținut el, atunci, „să descifreze“ ideea poetică din *Luceafărul?* Pentru sine, într-un moment al elaborării încă departe de limpezirea finală? Pentru posteritate? Se știe că în versiunea a doua, de prin 1881, pe fila 56 a *Manuscrisului 2275* B, poetul se explica astfel — în dreptul celebrelor strofe despre zborul prin intermundii: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K.[unisch] povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și nume[le] lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric“. Ne putem întreba: „înțeles alegoric“?; numai atât? E mult timp de când se intuia excedența sensurilor unei opere, în raport cu înțelesul pe care crezuse a i-l fi atribuit autorul, iar „noua critică“ și-a făcut din asemenea constatare — precum se știe — un foarte oportun postulat metodologic. Că la un moment dat poetul a văzut în *Luceafărul* doar o „alegorie“ a soartei geniului, aceasta-i de înțeles — în condițiile lucrului său la variante succesive. Dar că el n-a „încifrat“ în suprema-i operă numai atât, oricine presimte fie și la o simplă lectură, pornind de la impresiile, reflexiile, atitudinile pe care i le inculcă textul publicat în *Almanahul „României June“*, precum și anterioara devenire a versurilor. Aceasta, evident, în cazul când e vorba de cititorii pe care nu i-a viciat cărturărismul sau unele foarte datate imperative ale gustului. Fiindcă numai contaminat fiind de „biografism“ și de „estetism“, totodată, poți gândi că în *Luceafărul* e vreo urmă de „anecdotă“ — cum s-a afirmat în diferite contexte. Urmele *epice*, câte au rămas, n-au nimic comun (precum s-a opinat) cu partea anecdotieră a biografiei

și de orice altă natură. Altfel zicând: în *Luceafărul* (spre deosebire de situația din *Sărmanul Dionis*), omul e reprezentat ca voindu-se numai „parte", cu toate că, de fapt — după cum evidențiază semnalatul paradox al „cercurilor" cunoașterii — își cucerește un tot mai întins și distinct loc al său în cadrul „întregului". Aceasta țintește Hyperion, în marele poem eminescian, să impună drept *memento* oamenilor: să-și instituie un statut gnoseologic în mai potrivit acord cu statutul ontologic de pe treptele mai noi ale devenirii lor, cu mutațiile acestuia pe care tot ei le-au determinat; să se pătrundă de faptul că — în loc de a se complace în „cercul strâmt" pe care și-l reprezintă ca în timpuri de mult revolute în chip de „soartă", de „noroc" — ar trebui să vrea și să știe căile de a ieși din el după măsura de a se transcende ce-i este inerentă fiecăruia. Așadar: nici „icarism" van ca acela figurat în *Sărmanul Dionis*, însă nici „apollinie" plată în raport cu onticul.

Care-s acele căi de transcendere sugerate în *Luceafărul*, ele conferind valoare incomparabilă absconsului mit al cunoașterii din poem? Pentru o mai bună înțelegere a răspunsului, un anume ocol devine trebuitor, aici. S-a văzut că într-o notă din *Manuscrisul 2257* Eminescu reflecta „cum că poezia nu are să descifreze, ci din contra are să incifreze o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile". De ce și pentru cine va fi ținut el, atunci, „să descifreze" ideea poetică din *Luceafărul?* Pentru sine, într-un moment al elaborării încă departe de limpezirea finală? Pentru posteritate? Se știe că în versiunea a doua, de prin 1881, pe fila 56 a *Manuscrisului 2275* B, poetul se explica astfel — în dreptul celebrelor strofe despre zborul prin intermundii: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K.[unisch] povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și nume[le] lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric". Ne putem întreba: „înțeles alegoric"?; numai atât? E mult timp de când se intuia excedența sensurilor unei opere, în raport cu înțelesul pe care crezuse a i-l fi atribuit autorul, iar „noua critică" și-a făcut din asemenea constatare — precum se știe — un foarte oportun postulat metodologic. Că la un moment dat poetul a văzut în *Luceafărul* doar o „alegorie" a soartei geniului, aceasta-i de înțeles — în condițiile lucrului său la variante succesive. Dar că el n-a „încifrat" în suprema-i operă numai atât, oricine presimte fie și la o simplă lectură, pornind de la impresiile, reflexiile, atitudinile pe care i le inculcă textul publicat în *Almanahul „României June"*, precum și anterioara devenire a versurilor. Aceasta, evident, în cazul când e vorba de cititorii pe care nu i-a viciat cărturărismul sau unele foarte datate imperative ale gustului. Fiindcă numai contaminat fiind de „biografism" și de „estetism", totodată, poți gândi că în *Luceafărul* e vreo urmă de „anecdotă" — cum s-a afirmat în diferite contexte. Urmele *epice*, câte au rămas, n-au nimic comun (precum s-a opinat) cu partea anecdotieră a biografiei

eminesciene, ci numai cu epica fabuloasă și latent ori intermitent simbolică din *Fata în grădina de aur*. Elementele „epice" câte se pot observa în *Luceafărul*, precum și în cadrul în care ni se impune meditația asupra „geniului" — întrucât ni se impune — nu pot fi judecate printr-o momentană însemnare marginală despre „înțelesul alegoric" dat poemului la o anume vârstă a elaborării lui, deoarece (ca în *Glossă*, spre exemplu) nota în discuție poate fi considerată ea însăși o simplă „variantă" timpurie, comparând-o cu ansamblul de sensuri „încifrate" până la urmă în poem. Cadrul, „epica", situațiile, aparițiile din *Luceafărul* nu țin de „alegoric" și nici măcar de „simbolic", ci de *miticul* pur, dacă e să judecăm lucrurile prin prisma posibilelor trepte ascendente de generalizare artistică, înfăptuită cu mijloace precumpănitor și plenitudinar lirice; iar dincolo de acestea — prin cea mai bună cumpănire a *structurilor artistice fundamentale* din câte-s de aflat în opera lui Eminescu.

Să încercăm a ne explicita gândul, pornind în același timp de la substanța și de la expresivitatea poemului. În raport cu alegoria și simbolul, mitul prezintă gradul cel mai înalt de polisemie. Însă aceasta nu poate deveni inteligibilă, nu e transmisibilă decât prin mijloace expresive echivalente. Poate încorpora mitul amețitoarea lui pluralitate de înțelesuri doar prin mijloace exclusiv „lirice"? Sau „epice"? Sau „dramatice"? Ori întemeindu-și configurarea doar pe una dintre „structurile artistice fundamentale", când acestea numai în totalitate reprezintă condiții inerente oricărei mari creații? Nicidecum. Operele cu autentică semnificație mitică nu-s posibile decât prin convocarea funcțională a tuturor acestora, printr-o *sinteză a genurilor și a structurilor artistice fundamentale* pe care nu incidental romanticii — ambiționând aproape toți, prin însăși natura lor, crearea de mituri — au urmărit-o practic și au teoretizat-o abundent. Sinteza genurilor și a structurilor, cu dispunerea accentelor când pe unele din elementele integrate, când pe altele, după cerințele mesajului, s-a văzut cu câtă stăruință a urmărit-o Eminescu în întreaga lui creație. Iar proba elementară că în *Luceafărul* s-a întrecut pe sine în privințele amintite e că această operă rămâne mereu cea mai comentată și controversată; semn că aici excedența înțelesurilor covârșește incomensurabil semnificantul, oricât de complex fie acesta. Și fiindcă antecedentele exegetice ne-o impun, să pornim de la „descifrarea" a ceea ce poetul a „încifrat" în *Luceafărul*, trecând, firește, până dincolo de precizările eminesciene referitoare la „înțelesul alegoric". E poemul o alegorie erotică, în accepția mai curentă ce se dă unor asemenea caracterizări chiar în marea lirică? La prima vedere *Luceafărul* așa e receptat, fie și cu adausurile ori disocierile ce vizează mai mult. Însă aceasta-i, de ne gândim bine, soarta oricărui mit autentic: i se distinge de obicei „povestea", admițându-se că elementele ei fabulatorii pot avea și niște substraturi alegorice ori simbolice. Totuși, fără a fi indiferente, elementele de fabulație reprezintă în orice mit doar *cifrul* și minimul de *convenții* trebuitoare pentru a-i întrezări tainele. În realitatea lor adâncă, miturile sunt *universale* tocmai pentru că oferă posibilitatea

unei infinități de interpretări profund *individuale*, ca și *trăite*. „Inițierea" la care îmbie orice mit ce-și merită numele nu se poate înfăptui prin metode general-valabile, ci pe cărări singuratice și irepetabile. Mitul e *nedatabil*, însă orice interpretare a lui e *datată*. Din asemenea perspectivă înțelegem să continuăm aceste însemnări despre cel mai greu penetrabil mit românesc modern.

Aflăm din *Luceafărul*, întâi, despre încercările de apropiere — invariabil neajunse la uniune — dintre „o prea frumoasă fată" din neamuri împărătești și astrul cel mai luminos al serii? Aflăm, după aceea, în virtutea prezumtivei condiții a fetei de a face cu putință apropierea, despre zborul intergalactic al luceafărului, până la Demiurg și despre cele ce-și spun în legătură cu asemenea posibilitate de „uniune" — și cu altele — între diferitele întruchipări a ceea ce există în infinitatea lumii? Aflăm de asemeni că, pe când Demiurgos și Hyperion își înfruntau gândurile în legătură cu posibilitățile, formele, căile de uniune a toate câte există deosebit, pe pământ Cătălina își afla în Cătălin partenerul trebuincios pentru o apropiere ce avea toate aparențele identificării, ale contopirii? Și aflăm, în sfârșit, de cele ce mai pot să-și spună după aceea fata și astrul, definindu-și e*o ipso* fiecare condiția, conștiința acum mai adecvată acesteia, modurile mai în firea lucrurilor de a comunica pe temeiurile înainte circumscrise? Toate acestea, oricât de desăvârșit așezate în ordinea artistică, nu constituie decât un chip posibil de a da expresie unei experiențe umane fundamentale: printr-un cerc de reprezentări care-s pe o față a lor *convenție*, iar pe cealaltă *hieroglifă*. Partea strictă de „convenție" e mai cu seamă în cele două „povești de dragoste cu evoluție și dezlegare contrastantă; de se consideră că epuizează principalele semnificații ale *Luceafărului* acestea pot fi puse, desigur, sub semnul „anecdoticului". Convențională e, judecata prin sine, și cahetizarea lui Hyperion de către Demiurgos, de vreme ce, având știința măsurii lucrurilor prin însăși alcătuirea lui, orice lecție de cunoaștere a rânduielilor lumii nu-i era decât superfluă. Dar, atunci, de ce a fost nevoie de toate acestea? Fiindcă numai pe baza unor asemenea convenții (ca și eventual, a oricăror altora cu un anume grad de adecvare), poemul era în măsură să ofere minime puncte de plecare spre a stârni în cititor dispoziția de a medita la un esențial atribut al condiției umane. *Punctele de plecare*, nu *punctele de sosire*. Fiindcă un cititor cât de cât avizat e împins astfel să observe că fața limpidă la prima vedere, parcă neproblematică până la convențional a componentelor *Luceafărului*, e punctată la o contemplare mai atentă de „hieroglife" ce opun rezistență înțelegerii fie prin ele însele, fie prin rostul lor în ansamblul poemului. Să ne referim, pentru moment, numai la cele apte să nedumerească pe oricine și care au și fost luate în discuție adeseori. De ce, la început, „prea frumoasa fată" nu poartă nici un nume, iar de la o vreme aflăm că i se zice *Cătălina?* Și de ce este ea nenumită numai până în răstimpul când în calea sa apare un tânăr priceput în a-i vorbi „pe înțeles" despre toate cele ale dragostei, iar acesta poartă numele — străveziu înrudit cu al fetei — de *Cătălin?* Pe urmă: de ce, în stare de trezie (dar numai seara, când încep orele reveriei), „prea frumoasa"

se mărginește să contemple nostalgic apariția luceafărului, iar de chemat — îl cheama numai „în somn“? Doar atunci îi contemplă întruchiparea serafică și cea demonică, îi ascultă chemările către lumi în care ar fi trebuit să-și schimbe condiția, își mărturisește neputința de a-l urma și-i cere să se asimileze condiției sale? Și tot astfel: de ce luceafărul, părăsind contemplația din depărtările-i celeste abia la vremea somnului fetei, „o urma adânc în vis“? Numai atunci credea că e potrivit „de suflet să [i] se prindă“? Și i se înfățișează el cu de la sine îndemn, ori numai la chemarea sfios-incantatorie a copilei de a-i „pătrunde în casă și în gând“, spre a-i „lumina [...] viață“? Pe de altă parte: de ce fetei „din rude mari împărătești“ luceafărul îi apărea drept un astru luminos, dar inaccesibil, în ceasurile de veghe, fie ca un tânăr peste fire de frumos, însă tot atât de inaccesibil, în starea de vis, pe când Demiurgului acesta i se înfățișa drept *Hyperion*, „oriunde (ar) apune“? De ce Cătălin e prezentat ca un paj „guraliv și de nimic“ înainte și până ce desăvârșește inițierea erotică a Cătălinei, iar după aceea e stăpânit de arderi sufletești titanice („noaptea mea de patimi“), care-i nimbează nostalgic speranța că i-ar putea cere fetei, deodată cu asemenea dragoste mistuitoare, și putința de a revărsa asupră-i „liniște de veci“? Sau: de ce „îmbătată de amor“, fata nu rămâne între hotarele acestei *certitudini*, ci „ridică ochii“ spre înalt, zărește luceafărul „în locul lui menit din cer“ și îi încrede în șoaptă „dorințele“ de a-i lumina „norocul“? În sfârșit: de ce natură e a*sprimea* din alegația finală a luceafărului referitoare la „chipul de lut“ al pământenilor, la „strâmtimea“ cercului lor existențial, la viețuirea sub zodia capricioasă a „norocului“?

Avalanșei de întrebări pe care le iscă lectura *Luceafărului*— și din care aici au fost indicate numai o parte — i s-ar putea căuta și găsi ample răspunsuri erudistice mergând din detaliu în detaliu, migăloase. Însă în notele de față nu cu gândul acesta au fost enumerate întrebările, ci pentru a învedera faptul că „anecdota“ de care se tot vorbește *maschează* sensurile până la urmă perceptibile ale poemului, dar și *avertizează* asupra existenței lor. Răspunsurile la întrebările pe care le-am formulat e cazul să fie date succint, semnificația lor fiind posibil de întregit numai printr-un răspuns global. Determinările spațio-temporale de la început, precum și toate celelalte, „abia-nțelese, pline de-nțelesuri“, reprezintă indicii elementare în legătură cu substanța *mitică*, nu *alegorică* a poemului. Mitul (cum zicea Eminescu) „încifrează“, pe când alegoria *explicitează* lesnicios; ceea ce în *Luceafărul* nu se întâmplă, de vreme ce — vom vedea — finalul poemului e mult mai puțin limpid decât se crede. Reluarea întrebărilor semnalate va începe să ne edifice întrucâtva.

„Prea frumoasa fată“ nubilă, „una la părinți“, mândră-n toate cele“, nu poartă inițial vreun nume, din pricină că e *fără seamăn*; numele ar fi trebuitor spre a indica „diferența specifică“ în cadrul unui „gen proxim“, pe când în cazul de față ea semnifică chiar genul proxim al umanității, în ipostaza lui exemplară, căruia denominațiile găsite de poet (știm din variante cu câtă dificultate) îi sunt ca și *supranume* multiplu. Ambiguitatea onomastică se mai explică și prin aceea că —

întocmai ca adolescentul liminarului poem *Din străinătate* — copila întruchipează un florilegiu al virtualităților umane de excepție, totuși neactualizate aievea, iar prin aceasta imposibil de determinat, de numit. Amintind tangent de Blanca, din *Făt-Frumos din tei* și *Povestea teiului*, „prea frumoasa fată“ stă claustrată „în umbra negrului castel“ — această primă ipostază a „cercului strâmt“ și a termenului negativ (la nivel uman) a principiului ontologic eminescian „antitezele sunt viața“. Însă „cercul“ acesta nu-i totuși necontingent cu priveliști de stihială măreție, precum „marea“ ori „sidericul“; de unde și forma germinal-habituală a mirajului transgresării lui — ieșirea din „umbra falnicelor bolți“ și așteptarea „lângă fereastră“ a răsăritului luceafărului („lumina“ — ca însemn de relativitate a strâmtimii „cercului“ și ca mijire a celuilalt termen, pozitiv din perspectiva umană, al legii universale potrivit căreia „antitezele sunt viața“). Contemplarea luceafărului „azi“, „mâni“, presimțirea condiției lui de a fi „pe deasupra“ și „înainte-mergătorul“ (= Hyperion) i se impune fetei sub forma iluziei că el călauzește „corăbiile negre“ pe „mișcătoarele cărări“ ale întinsurilor marine. Așa, „visând“ cu tâmplele rezemate în mâini, atrasă de ce e mai luminos și mai chemător în depărtări prin incerta luminiscență vesperală, copilei „unice“ i se trezi întâia „dorință“, pe care nu incidental poetul o lămurește prin vocabula străbună, ce desemnează mai cuprinzător decât oricare alta aspirația spre *dragostea întreagă* și *întregitoare*, ca pe un complement inalienabil al *setei de a ști*: „De dorul lui și inima / Și sufletu-i se împle“. Se impune însă numaidecât și încercarea de a clarifica subtextul următoarelor versuri referitoare la luceafăr: „El iar privind de săptămâni, / Îi cade dragă fata“; „Și cât de viu s-aprinde el / În orișicare sară / Spre umbra negrului castel / Când ea o să-i apară“. Că, până să se anine de ceva mai tangibil, „dragostea“ omenească — îndeosebi la inșii exponențiali — se ivește ca „dor“ ce „împle“ și „inima“, și „sufletul“, ca „dor nemărginit“, s-a văzut încă din preliminariile *Luceafărului*, ca și ale cu mult anteriorului poem *Din străinătate*. (În treacăt fie spus, asemuirile dintre ele sunt bătătoare la ochi: cvadripartiția construcției, deși în *Luceafărul* — numai că aparent — „grafia“ compozițională indică cinci părți, dintre care primele două constituie totuși o evidentă unitate prin continuitate. În ordinea distribuirii „structurilor artistice fundamentale“, supremația inițială e a unei „sensibilități“ modelate subiacent de sincretismul „imaginativității“ și „reflexivității“ aurorale a „dorului“. Apoi preeminența e a „imaginativității“ — în *Luceafărul* împinsă dintr-un orizont „onirico“-mitic în altul, ca în *Sărmanul Dionis* ori *Feciorul de împărat fără de stea*. Pe urmă, a „imaginativității“ cosmice complementare cu o echivalentă „reflexivitate“ gnomică înspre partea mediană a *Luceafărului*, contrastant-coincidentă cu „simțualitatea“ extatică ce pare — pentru moment — a-și fi suficientă sieși, ca în episodul culminant al poemului *Din străinatate* ș.a.m.d.). Întorcându-ne însă la acel „și cât de viu s-aprinde“ luceafărul când urma ca „prea frumoasa fată“ să se ivească „lângă fereastră“, el reprezintă prima aproximare

a naturii astrului, în acord cu adânc înrădăcinate credințe tradiționale. Corespondentul latin al luceafărului românesc era *Vesperul* (sau *Hesperus*), inițial — om de excepție, fără îndoială, de vreme ce mitologia romană vedea în el fiul (de nu fratele) lui Atlas, imaginându-și-l proiectat de o vijelie în cer, ca stea benefică, întâia „lumânare" cosmică ce le ajută oamenilor să înfrunte tenebrele de la căderea nopții. De aceea era numit și *Lucifer*: nu în înțelesul malefic de mai târziu al mitologiei creștine, ci cu accepția (etimologia o indică) de „cel ce lucește", de răspânditor de lumină, purtător de torță. Semnificativ e că în tradițiile românești sensul nucleatic a rămas ca la romani, abia cu modificarea onomastică — explicabilă la un popor ocupându-se îndelung timp cu păstoritul — de „luceafărul ciobanilor", semnificând „vestea cea bună" pentru mersul lor cu turmele pe plaiuri, semnul nevremuielilor. Și în gândirea veche românească, prin urmare, „luceafărul" simboliza „lumina", „cunoașterea" proteguitoare împotriva întunericului și a primejdiilor lui, „norocul", asociindu-și latent reprezentarea climatului sufletesc de reverie contemplativă, de „dor", fiind — ca și luna — orologiul celest al îndrăgostiților (la ivirea astrului, aflăm din partea ultimă a poemului eminescian „Sub șirul lung de mândri tei / Ședeau doi tineri singuri"). Potrivit unor asemenea încredințări și obișnuințe de tradiție autohtonă, dar luându-se și după împrejurarea că vesperalul astru e de fapt planeta Venus, purtând adică numele vechii zeițe a iubirii, Eminescu includea dintru început printre atributele luceferiene pe acela de răspânditor al „razei" de lumină prin strâmtimi și obscurități (= „cunoașterea"), dar și pe acela, inseparabil în raport cu primul, de iscător al stărilor de elevație sufletească, încununate generic îndeosebi prin „dragoste".

În asemenea ipostaze ale „cunoașterii-iubire" începea așadar să se „încifreze" nucleul mitic din *Luceafărul*. De acum înainte, însă, orizontul de vastă ficționalitate al poemului impunea actualizarea tot mai lămurită a legii de supremă generalitate potrivit căreia „antitezele sunt viața". În ce sens? La nivel ontic, tragica *nuntă* a antinomiilor e în aceeași măsură și o *luptă* atroce, adică o „iubire"-"ură" de nedespărțit și de nedisociat în raport cu *înțelegerea* decât urmărind eterna alternare a predominației unui flux de antinomii asupra celuilalt. Dar la nivel antropologic? Aici, fără a putea să se elibereze vreodată cu totul de acțiunea și de consecințele legii universale a coliziunii „antitezelor", relația „iubire"-"ură" nu mai corespunde întocmai ciclicității ontice invariabile, repetitive. De ce? Fiindcă între termenii acestei omniprezente „ecuații" se ivește o latență a ei în progresivă trecere de la starea de potențialitate la cea actualizată. E *cunoașterea* (cu corelativul ei *comprehensiunea*), care diminuează asimptotic forța termenului negativ al antinomiei universale, extinzând în corespunzătoare proporție raza de influență benefică a termenului antinomic pozitiv. Totul, în virtutea mai înainte indicatului paradox al „cercurilor" cunoașterii, treptat lărgitoare, — dar fără a exclude temporarele faze de regres. La acestea se va fi gândit Eminescu, atunci când

în *Manuscrisul 2260*, f. 76 v., schița enigmaticul desen cu doi „ochi" rotitori pe care l-am reprodus și comentat (din perspectiva de atunci) în *Hyperion, I*, 1973, p. 297? Oricum ar fi, în felul relevat puțin mai înainte se instituie o *antinomie secundă*, specific antropologică, mai „blândă" decât cea din natură: de s-ar exercita pe de-a-ntregul independent de vreo formă a „iubirii" (ceea ce însăși „nunta" antinomiilor ontice infirmă, prin potențialitățile ei), „cunoașterea" umană ar fi sterilizantă, văzătoare nu doar de perfecțiuni și lucruri ameliorabile; dar și de atâtea imperfecțiuni ce ar putea să-i actualizeze tendințe centrifuge în raport cu complementul ei; „iubirea" nevegheată de „cunoaștere" și „comprehensiune" (adică iarăși o imposibilitate de principiu) ar avea orbia viețuitoarelor subumane și ar intra în ciclicitatea mecanic-repetitivă, instinctuală.

Abia după asemenea precizări e locul de a relua una din întrebările formulate anterior cu scopul de a circumscrie principalele „hieroglife" ale mitului din *Luceafărul*: cea referitoare la faptul că, în dispoziția de reverie vesperală, „prea frumoasa fată" doar contemplă nostalgic ivirea astrului, implorându-i numai „în somn" pogorârea spre dânsa. De ce astfel? Ieșirea din vârsta prejuvenței constituie un proces în bună parte încă nevalidat prin experiența directă a „cunoașterii" menite să aproximeze *identitatea cu sine* și, îndeosebi, posibilitățile de *identificare nealienantă cu ambianța extraindividuală*. În această fază (nu îngust „psihologic" judecând lucrurile, ci totalizant „antropologic"), un genialoid ca fata „mândră-n toate cele" începe a-și reprezenta în starea de visătorie incertă „absolutul" (alt nume posibil pentru „ontic") sau vreunul dintre simbolurile ce-l vizează (aici, „luceafărul"), iluzionându-se că și le poate apropia până la integrare. Numai că o face într-un chip pe care Eminescu l-a subliniat cu o insistență ce unora li s-a părut — din perspectiva strict gramaticească — tautologic: ridicându-se nu altminteri decât cu insuficienta „privire" încețoșată de afecte narcisice spre însemne ale absolutului („Privea în zare cum pe mări / [...] Corăbii negre duce"), după care își prelungește obsesia — „în vis" — exclusiv sub forma repetatului „Cobori în jos, luceafăr blând..." Cobori „tu", prin urmare; nu-mi cere mie *să înalț* spre tine „micul eu", cum arată primele două versuri ale poemului (*Ms. 2277*, f. 132 — din anii 1880—1881; *Ms. 2275 B*, f. 64 — din 1881). Nu din asemenea porniri egocentriste, dacă persistă și se consolidează, poate rezulta convingerea că *ab initio* omul e „măsura tuturor lucrurilor"?

Cu acestea, semnificația absconsă a mitului din *Luceafărul* e prefigurată prin una din implicațiile lui fundamentale. „Prea frumoasa fată" nu-și descoperă prin contemplarea astrului (mai cu seamă după cele două onirice reprezentări despre întruchipările lui posibile) decât elementar-dilematica înclinare de a subordona „cunoașterea" imperioasei sete de „dragoste" după „măsura" ce și-o simte inerentă, deși întrezărește și modul unei superioare întregiri reciproce a acestora. Inițial, nu-i cere luceafărului decât să-i lumineze „casa", gândul", „viața". Pe urmă, „trebui de el în somn / Aminte să-și aducă", năpădind-o „dorul" de

„dulce[le] nopții mele Domn“ (= reprezentarea antropomorfică), „de-al valurilor Domn“ (= distingerea unor atribute ale luceafărului ce depășesc antropologicul). „Vorbind cu el în somn“, năzărindu-i-se că i-a fost ascultată chemarea și că ea și astrul se pot privi „de-aproape“, i se pare „frumos, cum numa-n vis/ Un înger se arată“, sau „frumos, cum numa-n vis un demon se arată“ (= intuirea dublei ipostaze, antinomice, pe care se întemeiază supremele valori, perceptibile și asumate în grade variabile la nivel antropologic, dar cu principalele rădăcini în ontic). Închipuindu-și în starea de somnie că l-a contemplat nemijlocit, fata cu însușiri de excepție nu-și poate reprima impresia că luceafărul e „Străin la vorbă și la port“, că e „Un mort frumos cu ochii vii“ (= că, adică, darurile ființei lui — situate la hotarul între „antropologic“ și „ontic“, sugerează poetul prin transfer de stil indirect liber al liricii — s-au contras în *amor cognitionis*); iar astfel fiind — privirea lui o „îngheață“ sau o „arde“. Încât, auzindu-i chemarea — radical contrastantă cu a ei — de a-l urma ca regină a necuprinsurilor acvatice ori celeste (= mod de a-i cere să-și schimbe *hic et nunc* condiția „dată“), fata îi răspunde invariabil luceafărului că „pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată“; că, „Deși vorbești pe înțeles, / Eu nu te pot pricepe“; că, în sfârșit, „dacă vrei cu crezământ / Să te-ndrăgesc pe tine, / Tu te coboară pe pământ, / Fii muritor ca mine“. Pentru ca după aceea, când, ascultându-i imperioasa cerință luceafărul „S-a rupt din locul lui de sus, / Pierind mai multe zile“, fata cu rare înzestrări și indecizii pe potrivă — în fond, un simbol pentru devenirea printre dileme a condiției umane, impunându-i neîntrerupta exercitare a „liberului arbitru“ — să se trezească expusă tuturor sfâșierilor existențiale. Ispita de a se lăsa în voia unei irepresibile chemări spre o iubire „neproblematică“, pe „măsura“ ce i se părea adecvată ei. („Te-ai potrivi cu mine...“, îi zice ea lui Cătălin, nu fără anume îndoială) e contrariată de aleanul dragostei incomensurabil înnobilatoare, resimțită însă ca inaccesibilă:

„Dar un luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătății mării;

Și tainic genele le plec
Căci mi le împle plânsul,
Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul;

Lucește c-un amor nespus
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalță tot mai sus
Ca să nu-l pot ajunge.

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămânea departe...

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca niște stepe,
Dar nopțile-s de-un farmec sfânt
Ce nu-l mai pot pricepe.

Așa „anecdotice“ cum ar putea să pară, stanțele acestea — ca și cele înfățișând zborul astrului prin intergalaxii și înfruntarea cu „Demiurgul“ — dețin poziții esențiale în privința începutului de întregire a mitului cunoașterii din *Luceafărul*. Expresii-cheie cu funcții hieroglifice sunt de întâlnit aici aproape la tot pasul. Spre exemplu: luceafărul „răsărit / Din liniștea uitării“ (adică din neconfiniile naturii) e cel care dă „orizon nemărginit / Singurătății mării“; e, așadar, simbolic termen mijlocitor între virtualitatea pasivă a cunoașterii pe care o implică onticul și actualizarea în diferite măsuri a acesteia de către „ochiul“ omenesc. Iată și o antinomie vizând nu doar tragismul, dar și noblețea condiției umane, în înțelesul acelui paradox al cercurilor cunoașterii pe care l-am relevat anterior: luceafărul strălucește „c-un amor nespus“ (un *amor intellectualis*, fără îndoială), spre a-i alunga fetei „durerea“ (= de a exista fără să știe prea bine de ce, de a se simți ca într-o temniță — oricât de fastuoasă altminteri ș.a.m.d.). Însă chiar prin aceasta ni se sugerează că „prea frumoasa“ nu e dintr-o plămadă sufletească de rând, dacă îl urmează pe astru cu contemplația, cu gândul, cu închipuirea pe cărările-i fără de capăt suitoare, începând astfel a se distanța afectiv-intelectiv de îngustimea unei vieți ceremonios-stereotipe, cu „meseni“ împărțiți după rolurile comediei puterii, copii „din flori“ ce duc trena împărătesei, atâtea alte convenințe și obediențe. Simetric, versurile citate se încheie prin punctarea concluzivă a dilemei antinomiilor; fecioara cu atât de alese însușiri, în stare de „farmecul sfânt“ al reveriilor nocturne ce-i compensau fadoarea „zilelor [...] pustii ca niște stepe“, ramâne totuși la prejudecata inaccesibilității „lumii ce-l desparte“ pe simbolicul astru răspânditor al luminii de cei ce — ca și ea — o primesc cu senzația unei eliberări, deși „n-o pot pricepe“ (= „În veci îl voi iubi și-n veci / Va rămânea departe“). Există însă aici și un revers al lucrurilor, sugerat de Eminescu fără vreo ambiguitate care ar justifica opinia celor ce atribuie *Luceafărului* intruziuni „satirice“. Când începe a se confrunta „în vis“ cu luceafărul (convenție antropologizant-imaginativă a transgresării „ego“-ului), fata de împărat caută moduri de participare nemijlocită la existența naturii celei mari și crede a le fi aflat prin contemplarea știutelor întruchipări (angelică, demonică) ale astrului. Astfel ajunge la intuiția că, prin astfel de reprezentări, fie și după „măsura“ ei relativ mărginită, și-a depășit condiția *dată*, totuși nu prin a-i anihila rațiunea intrinsecă de a fi. Incomunicabilitate de „lumi“ nu există, dă de înțeles Eminescu de la un capăt al poemului la altul, ci numai moduri specifice de apropiere între acestea, asimptotic-lărgitoare. Așa fiind, de am voi să-i atribuim poetului intenții satirice (în înțeles *literal* privind lucrurile), atunci ele ar viza nu doar pe oameni, ci în aceeași măsură pe luceafăr. Acesta (cu ceva din pornirea absolutizantă a geniilor romantice, fără îndoială) pare

a schița nu îndemnul *dezmărginirii* progresive a „micului eu", ci *sfărmarea* lui; ceea ce totuși în planul mitic al poemului nu se verifică, simbolica astrului instruind doar asupra inseparabilității „dragostei" de „cunoaștere" și a posibilei înfăptuiri autentice a acesteia numai îndrumând-o în sens ascensional, nu descensional. Un om de spirit a zis odată că nu există ins care, uneori, să nu fi adormit seara în starea de spirit a lui Don Quijote și să nu se fi trezit dimineața în cea a lui Sancho Panza. În *Luceafărul*, fără a contesta partea de adevăr mai generic uman din asemenea afirmație, Eminescu învederează faptul că și contrariul e tot atât de adevărat.

După cele dinainte, calea spre un răspuns global la întrebările iscate de „hieroglifele" poemului începe să se scurteze. „Prea frumoasa fată" dobândește un nume abia după ce întâlnește un seamăn care o determină să-și asume *condiția dată*, fără a pierde amintirea *condiției râvnite* inițial și nimbul de spiritualitate pe care i l-a conferit aceasta. Bătătoarea la ochi înrudire de nume — *Cătălin, Cătălina* — își dezvăluie astfel și ea înțelesul de la sine, dar cu o precizare ce mai rămâne de făcut. Numai din momentana perspectivă a *rangului* ei aleatoriu „prea frumoasei fete" i se înfățișează Cătalin abia ca „paj", cu întreg cortegiul de însemne subsecvente („Viclean copil de casă", „Băiat din flori și de pripas", „guraliv și de nimic" etc.). Altfel i se întrezărește încă de pe acum, chipul lăuntric, când îi zice Cătălinei: „Aș vrea să nu mai stai / Pe gânduri totdeauna, / Să râzi mai bine..."; sau întâmpinând precum urmează mărturisirea fetei cum că „de luceafărul din cer / M-a prins un dor de moarte": „— «Tu ești copilă, asta e.../ Hai ș-om fugi în lume, / Doar ni s-or pierde urmele / Și nu ne-or ști de nume, // Căci amândoi vom fi cuminți, /Vom fi voioși și teferi; / Vei pierde dorul de părinți / Și visul de luceferi»". Îndemnul tânărului de condiție comună, dar nu lipsită de *rațională* prin datele „măsurii" ei, implică abolirea unei duble „ordini" unilateralizante: a convențional-crăiescului „cerc strâmt" și al luceferianului îndemn adresat fetei — după cum i s-a părut ei, în vis, — de a se pierde în tărâmurile evanescenței. Iar așa devine de înțeles și aparent contradictoria rugă tristanică a tânărului:

„— O, lasă-mi capul meu pe sân,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Și negrăit de dulce;

Cu farmecul luminii reci
Gândirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.

Și deasupra mea rămâi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea de-ntâi
Și visul meu din urmă".

Prin transfer, fata a dobândit astfel, pentru tânăr, ceva din atributele pe care poemul le acordase inițial luceafărului, iar „guralivul“, mistuit acum de arderi lăuntrice titanice, ni se înfățișează cu o aură de spiritualitate vădit dolorifică, ce o amintește pe aceea a *Odei — În metru antic*. Iată cum se confirmă faptul că drumul adevăratei, nesterilizantei „cunoașteri“ umane nu poate fi decât îngemănat cu al „iubirii“. Aceasta din urmă dă substanță și elan celei dintâi; aceea o scoate din „hybrisul“ instinctual, o înnobilează, o diriguiește — cu încheieri variabile — spre lărgimile de *Amor Mundi*.

Mai stăruie totuși întrebarea — fundamentală — de ce luminosul astru al serii îi apărea „prea frumoasei fete“ ca *luceafăr*, în vreme ce „Demiurgul“ îl numeste *Hyperion*? Răspunsul e că, în această privință, Eminescu și-a amintit multele „semințe de înțelepciune" (*Archaeus*) pe care le culesese cu timpul din gândirea veche românească ori din culturile antichității, observând că în esența lor nu distonau cu cele ce aflase prin 1879—1881 din studiile lui Mayer, Clausius, ale altor oameni de știință ai secolului său. Am văzut ce putea să semnifice astrul serii prin accepțiile mai ușor inteligibile, comparat cu latinul „Hesperus“, cu „steaua ciobanilor“ din astronomia populară românească, precum și ca denumire generic autohtonă a planetei Venus. Îndeosebi acest din urmă înțeles l-a reținut pe Eminescu de la variantă la variantă, până la cea publicată în *Almanahul „României June“*, spre a determina treptat și aproape involuntar natura nu „alegorică“, ci „mitică“ a poemului, iar înainte de toate a lui Hyperion-luceafărul. Anterior, spre deosebire de Heliade, el reabilitase în poemul *Călin (File din poveste)* și în piesa *Bogdan Dragoș* mitul „zburătorului“, înlăturând posibilele-i scorii cristianice ori de altă proveniență și restituindu-i funcția originară de „Eros“ benefic. Pe „Lucifer“, spre deosebire de atâția mari romantici europeni, n-a simțit îndemnul să-l scoată de sub oprobriul biblic, de vreme ce la străbunii latini el însemna „cel ce lucește“, întocmai cum e înțeleasă în românește denumirea Luceafărului. De ce, pe care căi, a ajuns atunci să-l supranumească și „Hyperion“? Fiindcă, dincolo de orientarea îngust „filologică“ ce stăruie în multe comentarii, Eminescu era pătruns de inseparabilitatea latent ontologică și manifest antropologică a „dragostei“-“cunoaștere“, voind să-i potențeze înțelesurile printr-o „hieroglifă“ pe măsură. Or, aceasta presupunea descifrarea profuziunii de vechi mituri ce vizau țeluri înrudite și sintetizarea a ceea ce rămăsese în ele general-valabil din perspectiva unei reprezentări moderne.

E firul pe care a mers poetul, începând prin a reține o sugestie a basmului *Fata în grădina de aur*, unde „Adonai“ îl numea — ca gnosticii — „Eon“ pe chtonianul duh ce-l implorase să-l prefacă în muritor. De aici, știind ca „eonii“ constituiau o expresie degradată a mai vechilor „daimoni“, Eminescu ajungea la ceea ce ne încredințează Platon în *Banchetul* că-i împărtășise lui Socrate o enigmatică femeie din Mantineea, Diotima (care, mai superficial, fusese invocată și în romanul *Hyperion* al lui Hölderlin): „...este daimonul o ființă între zeu și

muritor“ și „fiind la mijloc între cele două lumi, umple golul; așa că universul se unește cu sine însuși într-un tot [...] Zeul n-are amestec cu omul [...], căci lucrul stă astfel. Nimeni dintre zei nu filosofează, nici unul nu năzuiește să devină înțelept — fiecare și este. Căci dacă unul e înțelept, el nu filosofează. Tot astfel e cu cei neînvățați; ei nu-și bat capul să filosofeze și n-au nici o râvnă să devină înțelepți. Tocmai asta-i nenorocirea cu neștiința, fiindcă te-miri-cine, fără să fie împlinit ca om și la minte, își închipuie că este așa de ajuns; de aceea nici nu râvnește lucrul de care nu se crede lipsit, nefiind convins că are nevoie de el [...] Numai prin daimoni vorbesc zeii oamenilor, fie în starea de veghe, fie în somn [...] Iar daimonii aceștia sunt mulți și feluriți [...] Este vorba de ființele ce stau între ambele categorii, ființe dintre care face parte și Eros. Înțelepciunea este desigur din rândul celor mai frumoase lucruri; pe de altă parte, Eros reprezintă iubirea pentru tot ce-i frumos; urmează cu necesitate că Eros are năzuința către înțelepciune. Fiind deci filosof, el se rânduiește între cei ce știu și cei ce nu știu nimic [..] Asta-i, iubite Socrate, natura daimonului“ De asemenea: „ai crezut că Eros este cel iubit, nu cel iubitor“, care „are în sine altă însușire [...] Noi desprindem o formă anumită a iubirii, pe care o chemăm Eros; îi dăm adică numele cu care se indică întreg erosul; apoi ne folosim de diferite alte cuvinte spre a denumi și celelalte moduri de a iubi“, ținând seama că prin aceasta „prefacerea n-atinge numai trupul, ci și sufletul. Se schimbă apucăturile, caracterul, părerile, înclinările, plăcerile, mâhnirile, temerile [...] În primul rând, cel ce inițiază, de vrea să călăuzească pe inițiat pe calea dreaptă, trebuie să-l îndrumeze așa încât acesta să nu iubească decât un singur trup și să rostească în cinstea lui gânduri frumoase [...] După aceea va începe prin a prețui frumosul sălășluit în suflete, mai mult ca frumusețea ce ține de trup“ și „va fi constrâns să contemple frumosul ce se găsește în îndeletnicirile oamenilor [...] De la îndeletniciri, trebuie să-l ridice la științe, ca să-nțeleagă, de rândul acesta, frumosul sălășluit în ele. Acolo, având în față un frumos variat, el nu va mai fi rob umil și plecat unei singure iubiri [...] Dimpotrivă, strămutat pe marea cea largă a frumosului și contemplându-l nemijlocit, el va da la iveală gânduri și vorbe frumoase, mărețe, cu deosebire cugetări pe tărâmul nesfârșitei năzuințe către înțelepciune [...] Calea cea dreaptă a dragostei [...] este să începem prin a iubi frumusețile de aici, de dragul frumosului aceluia [absolut — n.n.], pășind ca pe o scară pe toate treptele urcușului acestuia“[1].

Iată, dincolo de ceea ce — cum am văzut că se exprimase cu un prilej — va fi considerat drept „minciune“, acele semnificații ale mitului platonician, care trebuie să-l fi încredințat pe Eminescu că pot constitui rodnice prilejuri de meditație pentru omul modern. De altminteri, *dragostea*, văzută în modurile ei de manifestare *și ca sferă a cunoașterii*, presupunând *trepte* niciodată urcate aievea până la capătul unde ar fi de aflat „frumosul absolut“, se știe că a reprezentat și înainte de *Luceafărul* o constantă a liricii eminesciene. Iar cunoștințele despre Platon ale

[1] Platon, *Dialoguri*, ed. din 1968, pp. 284, 286, 287, 291, 294 — 295, 296

poetului — fie și dobândite, inițial, și prin izvoare indirecte — trebuie să fi fost cel puțin de prin 1868—1869, dacă în comentariile fizionomistice ale portretului lui Toma Nour din romanul *Geniu pustiu*, pe lângă unele intruziuni gnostic-cristianice repede depășite ulterior, se face o limpede aluzie și la „teoria anamnezei". În *Antropomorfism* (1875) vine vorba — de astă dată în deriziune, cum cerea contextul — „de-a lui Plato fenomene". Încă din prima versiune autonomă a *Luceafărului* (1880), „Demiurgul" oferea lui Hyperion posibilitatea de a intra în „durata" terestră ca „sophos" contemplând „Ideile", asemeni cugetătorului elin: „Vrei să vezi lumea ca-n Olimp, / Cum eu ți-am arătat-o, / Îți dau o fâșie de timp, / Ca să te cheme Plato". În *Scrisoarea II* (1881) referindu-se incriminator la „academiile de științi a zânei Vineri" (cea „vulgivagă", desigur, cum se exprima cu dezgust într-un articol din aceeași perioadă), Eminescu avea în vedere antiteza mitică dintre „Venus Uranios" și „Venus Genitrix", exacerbând-o. În 1883, cu puțin înainte de dezlănțuirea bolii, continua să reflecteze la „ideea mareață a lui Plato că «orice știință e — o aducere aminte»" (*Ms. 2255*, f. 410). Încât, sugestiile pe care le-a reținut Eminescu pentru determinarea naturii lui Hyperion-luceafărul și a semnificației sale în marele poem, fie meditând la „Eonul" din *Fata în grădina de aur*, la „Luciferul" latin, la „Hyperionul" mitologiei eline, la gândirea brahmanică și budistă despre raporturile dintre macrocosm și microcosm (aluziile din versiunile prime ale *Luceafărului* sunt limpezi), la mitul românesc al „Zburătorului", dar mai cu seamă la cel platonician al lui „Eros" — toate acestea n-au depășit funcția unor *puncte de plecare* foarte liber avute în vedere. Strict onomastic judecând lucrurile, structura hieroglifică a poemului impunea ca simbolicul astru să le apară oamenilor drept „luceafăr" (deci o entitate ale cărui atribute să le poată doar bănui, aproxima), iar „Demiurgului" (nume runic pentru „natura cea mare", care toate le „știe", de vreme ce-i sunt „părți constitutive") să-i apară ca „Hyperion"; adică — aici Eminescu se distanța considerabil de accepțiile tradiționale — „piscul" determinabil asimptotic al *conștientizării onticului de către antropologic*, emblematica „strajă" a hotarelor dintre *cele cunoscute* și *cele ce mai rămân de cunoscut* („În aeternum"!).

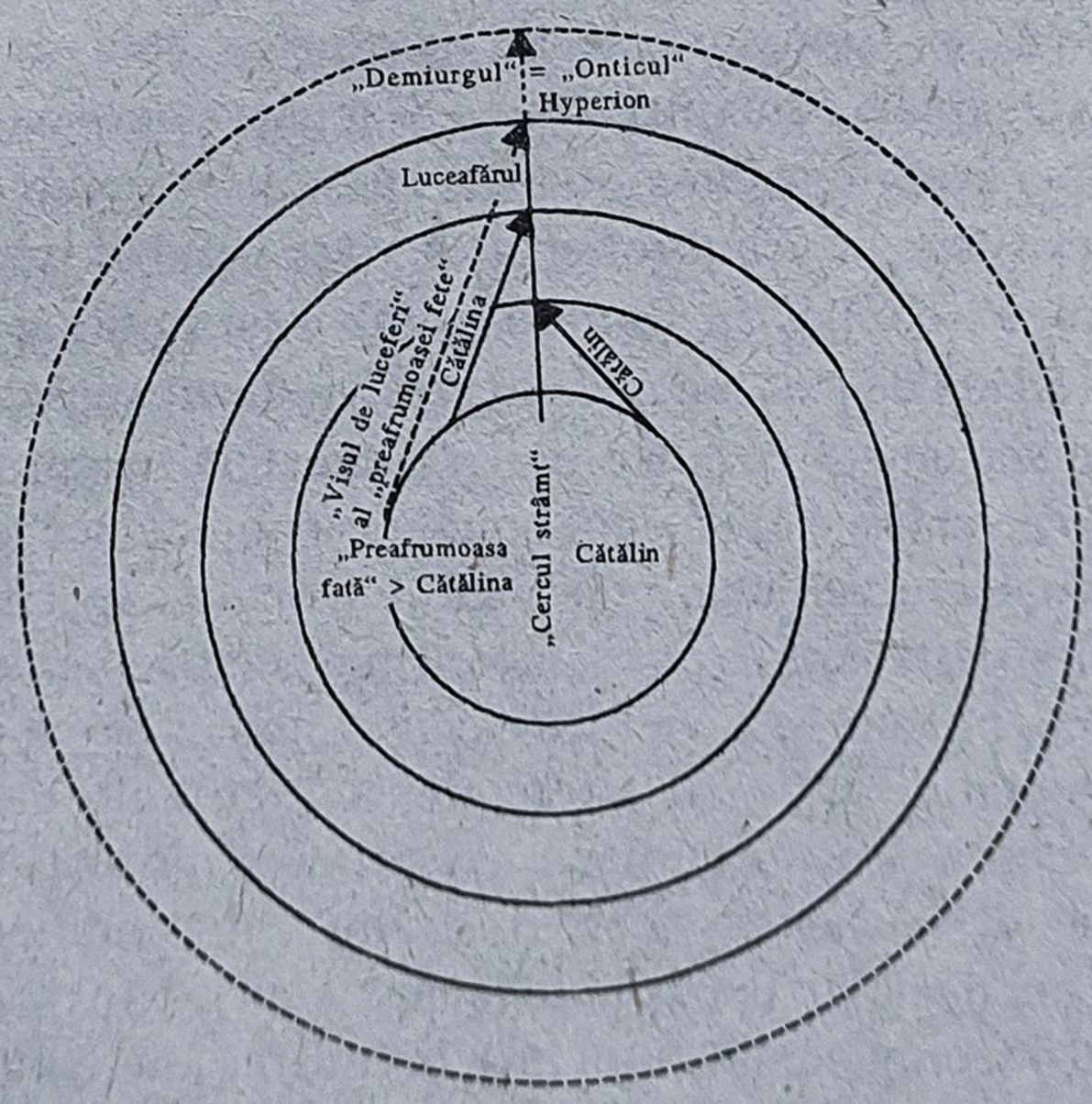
Așadar: spre deosebire de „scara" unidirecțional-orientată spre „frumosul în sine" a Erosului platonician daimonic, Hyperion — cu toate atributele sale de supremă exponențialitate antropologică — nu reprezintă în înțelegerea lui Eminescu decât hieroglifa antinomiei „iubire"-"cunoaștere" umană. O antinomie niciodată pândită de starea „entropică" a atâtor procese și fenomene ținând nemijlocit de ontic („nemurirea" lui în aceasta constă), dar și cu implicații de reversibilitate a traiectoriei, precum „fabulația" poemului arată. Hyperion, dacă e gândit ca întruchipare suprem-exponențială pentru ceea ce am numit *Homo eminescianus* și pentru umanitate îndeobște, e (ca anticul său omolog mitic) *pe deasupra* și *înainte mergătorul* semenilor săi în privința „cunoașterii" și a „comprehensiunii" naturii lucrurilor, însă nu e înfățișat ca infailibil în privințele acestea. El „uită"

treptele ce-a urcat — de la teribila experiență liminară evocată în poemul *Din străinătate* (1865), la cele din *Sărmanul Dionis* (1872), *Pierdută pentru mine, zâmbind prin lume treci!* (1876), *Scrisoarea I* (1881), crezând o clipă că și-ar putea schimba înalta ipostază de „amor cognitionis" pe-o „oră de iubire" aidoma celei de la nivelul primei trepte a ascensiunii sale. Numai că în acest moment de „descumpăt" exponențial, amintindu-și — de la un alt nivel al spiralei lui urcătoare — de nu mai puțin revelantele experiențe figurate în *O, rămâi* (1879) și *Revedere* (1879), întreabă ca în toate momentele de răspântie „Natura" (iarăși nu fără a întâmpina în fantastica lui călătorie uranică rezistențe simetric întregitoare cu cele ale refuzului „prea frumoasei fete" de a-l urma „pe calea ce-a deschis"). Observă manifestările naturale limitate la perimetrul lor antropologic (atitudinile fetei de împărat din timpul convorbirilor inițiale, în „vis", care-s, de fapt, metafore ale ipotezelor, nedumeririlor, întrebărilor în legătură cu dragostea ale oricărei nubile; idila celor doi tineri ce-i abia între treapta „farmecului" instinctual și cea a începutului de spiritualizare din tânguirea răzbind prin „noaptea [...] de patimi"). Pune în cumpănă elanurile și aleanurile umane cu „planul adâncei întocmele" a onticului (ca, odinioară, în tabloul dramatic *Andrei Mureșanu* din 1871), în aparent criptica înfruntare cu „Demiurgul", trezindu-se că ascultă o bine știută de la Mayer și Clausius „lecție" despre... cele două principii ale termodinamicii („Dar piară oamenii cu toți, / S-ar naște iarăși oameni"; „Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăși soare"; ș.a.m.d. — lucruri pe care Eminescu le intuise oarecum și singur, când reflecta că viața-i cuibul morții — moartea e sămânța vieței nouă" etc.). Prin urmare, sâmburele mitic al tuturor acestora reprezintă o chintesență de gândire și de expresivitate artistică ce *unește* pe cât și *desparte* mentalitatea unui ev ce „ideologiza" la nesfârșit asupra condiției umane (crezută în fond suficientă sieși) de evul nou, în care omul începe a lua cunoștință de sine, de demnitatea, libertatea, posibilele lui opțiuni specifice, în proporție directă cu căutarea și descoperirea pe căi mereu mai neiluzionare a raporturilor date dintre sine și lume, precum și a celor *de căutat* numai de pe asemenea temei. „Hyperion"-"luceafărul" nu e în poem decât hieroglifa centrală a acestei *mutații* în *continuitatea* devenirii umane. „Asprimea" din alegația finală* nu are decât semnificație de *memento*: „cercul strâmt" al condiției individuale și extraindividuale nu poate fi depășit de oameni nici prin facila reprezentare „sentimentalizant-ideologizantă", nici prin invocarea „norocului" ce le-ar veni din marele „Afară" doar în virtutea bunelor intenții imploratoare. Fiindcă „părtinirea" nu ameliorează nimic în marele și în micul univers, ea avându-și pretutindeni contrapartea.

---

* „Finală" — e un mod de a vorbi, în raport cu opinia lui Eminescu însuși. Presat de Maiorescu, poetul trimisese poemul la Viena, pentru *Almanahul „României June"*, pe la sfârșitul lui octombrie 1882, în versiunea tuturor cunoscută. Se vede însă că nu îl considera „încheiat", dacă în *Ms. 2257*, f. 429 v. își nota că trebuie „modificat" și cu mult înălțat sfârșitul à la Giordano Bruno". Iar răgaz pentru aceasta — dupa cum se știe — nu i-a mai fost dat.

Nu poate fi vorba așadar în *Luceafărul*, cum s-a tot zis, de două planuri incomunicabile, de două condiții de nedepășit, ci numai de „conștientizarea" dificultății de a le depăși. *Luceafărul* e și un poem de dragoste, incontestabil, dar numai întrucât dragostea e reprezentată aici în totalitatea manifestărilor ei, de la cele „instinctuale" la cele „raționale" în sensul plenitudinar al termenului; adică întrucât dragostea e considerată ca stare ce poate privilegia actualizarea tuturor virtualităților fecunde orientate în direcția *cunoașterii*. Și încă: drept virtualități ale unei cunoașteri care nu *desparte*, ci *apropie*, tinzând să *unifice* — cu toate *împotrivirile* ce tocmai asemenea tendințe le ivesc. În *cunoașterea* practică, științifică, filosofică, a rămâne numai la *izolarea* lucrurilor de cunoscut ar duce la vreun capăt? Prin însăși definiția ei „iubirea" e transgregare de limite, ieșire din sine în întâmpinarea „celuilalt". Transgregare, totuși, nu a oricăror și oricâtor limite, ci până în anume puncte derivând din virtualități lăuntrice și din circumstanțe externe, statuate de măsura lucrurilor lumii. Asupra unor asemenea adevăruri ne îndrumă să medităm, în ultimă analiză, incomparabilul mit din *Luceafărul*. Ca „mystère en pleine lumière" ce e, în ordinea expresivității, poemul îngăduie să întrezărim în structura lui acel paradox al „cercurilor cunoașterii" la care ne-am referit:



Încât, după cum s-a văzut că îl pregătise întreaga devenire a operei eminesciene, *Luceafărul* e o „legendă" a dragostei — și doar atât — în raport cu o percepție nepregătită să treacă dincolo de elementele lui fabulatorii. *Luceafărul* e, firește, și o „alegorie" a soartei geniului în raport cu oamenii considerați îndeobște, dar nu se reduce nici la aceasta. Reconfirmând dintr-o supremă perspectivă ceea ce reprezintă creația eminesciană în totalitatea ei, *Luceafărul* e înainte de orice un foarte complex *mit al cunoașterii*, al posibilităților, dificultăților, căilor, treptelor

acesteia. Ca în întreaga operă a poetului nostru național, problema de ultim resort pusă aici cunoașterii este aceea a *relațiilor* dintre *parte* și *întreg*. E problema ce (în mai bună sau în mai precară cunoștință de cauză) obsedează gândirea umană din cețurile preistoriei până la contemporaneitatea imediată. Existând — am văzut cum își reprezenta toate acestea Eminescu — și ontologic, ca virtualitate și ca obiectivă „punere în ecuație", ea devine perceptibilă însă numai antropologic, în planul gândirii umane. Omul din vremea mentalității magice ori mitologice, ca și acela din epocile credințelor religioase mai noi sau din era gândirii științifice, și-o pune invariabil, oricât ar diferi termenii operaționali utilizați și relația în care-i integrează. Și-o pune, fiindcă specia umană nu poate face abstracție de evidența că reprezintă o simplă parte dintr-un întreg incomensurabil. Dar se întreabă în legătură cu ea și din pricină că omenirea e o parte distinctivă printre celelalte, dotată cu facultatea de a-și face inteligibilă în grade diferite condiția. Nu-și confundă condiția de „parte" cu aceea a „întregului", totuși îl „gândește" neîntrerupt, formulează ipoteze asupra lui spre a se pricepe mai adecvat pe sine, a-și determina locul în cadrul ansamblului ontic, a stabili cât mai prielnice relații cu el și — de ce nu? — a-și exprima insatisfacția funciară de a nu fi ea însăși „întregul", de vreme ce și-l reprezintă. „Insatisfacțiile" fără de a cărei luare în considerare răpim orice temei antropologic înțelegerii a ceea ce semnifică devenirea necurmată a speciei. Punctul de pornire e, oricum, în întrebarea: de ce raporturile dintre „parte" si „întreg" sunt în atâtea feluri iscătoare de probleme — uneori de dileme — pentru condiția umană? Iată motivele pentru care reflecția asupra celor circumscrise până acum rămâne neîntreruptă și neîntrerupt zămislitoare de mituri. Întrebările, răspunsurile generate de acestea, atât de diferite în aparență, rămân multiplu înrudite în esență și nu cunosc termen final. Străvechii inzi, de exemplu, se întrebau nedumeriți (în *Vede*) de ce existase cândva un „suflet primordial" (*Purusha* sau *Prajapati*) împotriva căruia s-au înverșunat zeii și l-au tăiat în bucăți, din care au rezultat formele diferite, individuate, deci limitate ale existenței? Astăzi, în era începuturilor de dominare a atomului și a experimentării zborurilor cosmice, nu numai oamenii de știință cu cele mai felurite specializări, dar și parlamentele, conducătorii de state își pun chestiunea deteriorării echilibrului ecologic, a poluării mediului ambiant, a împuținării resurselor „clasice" de energie etc., precum și — inevitabil — întrebările ce decurg în privința consecințelor imediate ori de perspectivă. Sunt cumva netangente asemenea preocupări cu imemoriala problemă a raporturilor dintre „partea" antropologică și „întregul" ontic? Și încă o distingere: înainte de a fi tradusă în termeni mai „obiectivi", pe calea gândirii conceptuale, a practicii, problema aceasta nu răscolește întreaga viață lăuntrică a omului, afectivitatea, fantezia lui, suma atitudinilor existențiale?

Am indicat țărâna în care dintotdeauna încolțesc semințele marilor *mituri ale cunoașterii*. Iar „Saeculum"-ul în care s-a ivit Eminescu, orizontul său cultural, înzestrările care l-au determinat să-și asume destinul speciei umane în chipul știut,

reflecțiile din manuscrise, întreaga operă (antumă, postumă) au impus scrutarea semnificației *Luceafărului* în vastul context amintit. Și s-a văzut ce loc de excepție îi revine poemului în asemenea context, cât de flagrant contrazice el opiniile celor cărora — de la o vreme — li se pare „limpede-superficial". Ca mit al cunoașterii cu multiple rădăcini mai vechi și mai noi, *Luceafărul* constituie monumentul cel mai reprezentativ al puterii de creație a poporului nostru în ordinea spirituală. Prin el, prin „cunoașterea hyperionică" pe care o iradiază, s-a învederat mai bine capacitatea românească de a integra într-o sinteză profund originală, îndrăzneață fără ostentație, generoasă fără trufie, o spiritualitate ce-și păstrează identitatea, cu toate că istoria îi inoculează sempitern cele ce vin la noi, întretăindu-se, din toate punctele cardinale: germeni de cultură, întrebări, indecizii, sugestii de soluționare a marilor probleme — destule din acestea cu imense ambiții de expansiune și prozelitism. Există mai inspirate și mai puțin inspirate dezlegări date eternei probleme a raporturilor dintre „parte" și „întreg": la o extremă, pornirile individualist-voluntariste implicând o anume vrăjmășie ofensivă a „părții" antropologice în raport cu „întregul" ontic, nu totdeauna mai chibzuită decât cea a „ucenicului vrăjitor"; la extrema dimpotrivă, tendința de a minimaliza — uneori până la aneantizare — rostul „părții" față cu „întregul"; între asemenea extreme, infinitatea nuanțelor și a soluțiilor intermediar-eclectice, determinate de tradiții, de jocul schimbător al circumstanțelor naturale, de structurile social-istorice etc. Și pe când asemenea credințe, filosofii, eudemonologii porneau unele asupra altora — după timpuri — ca armiile ori ca misionarii fanatizați, un popor ivit aproape pe neștiute la o răspântie a unor asemenea confruntări și înfruntări creștea fără dorința expresă de a converti pe cineva la o stare sufletească ce i-a salvgardat și-i mai apără identitatea cu sine, în plan individual și colectiv: *Dorul*. Inițiatic fără programatisme și tehnici complicate, de vreme ce-i o dispoziție lăuntrică necodificată, crescând ca iarba și copacii acestor locuri, perpetuându-se ca imemorialul „obicei al pământului", *dorul* reprezintă poate o mai înțeleptă așezare a raporturilor dintre „parte" și „întreg" decât multe dintre soluțiile cu faimă, ambițios doctrinare și îndoctrinatoare. Și-i e cu putință din pricină că, unind indisolubil „feciorelnicia"

N.B. Acum câteva luni, adică prin mai 1993, mi s-a întâmplat o ciudățenie. Răsfoind un manuscris eminescian știut de mult, cu numeroase scheme metrice experimentate pentru *Odă (În metru antic)*, m-au izbit până la năuceală următoarele versuri — aruncate între o „Asclepiadica minor" și o „Ionică suitoare":

„De ce atâta plângere [?]
A tuturora soarte
E aprindere [,] nastere [,]
Viață — cunoaștere [,]
Iubire — cunoaștere
Și stingere [,] moarte [.]
Ms. 2276 I, f. 116

„Viață — cunoaștere, / Iubire — cunoaștere"? De câte îndoieli m-ar fi eliberat descoperirea acestor versuri cu decenii în urmă, când mă pregăteam să scriu despre *Luceafărul*!...

simțirii cu „bărbăția“ cugetului, *dorul* echivalează cu o mare, firească *deschidere* spre *lăuntru* și *afară*, adică spre cunoașterea prin nimic stingherită de a face cumpănă dreaptă raporturilor necontenit variabile dintre „fragment“ și „ansamblul“ căruia îi este element constitutiv. Iată cum se explică de ce *dorul* e tărâm ca și fermecat pentru filtrarea de excese a uriașelor fluxuri de gândire ce se iscă în cea mai importantă problemă a cunoașterii.

Să fie o pură întâmplare că de pe la primele acorduri de liră, în *Ce-ți doresc eu ție, dulce România* (1867), poetul nostru național și-a supranumit plaiurile natale „țara mea de dor“ și că astfel și le-a reprezentat până la urmă? E ca și cum ne-am întreba de ce *Dorul* românesc este străjuit în partea lui dinspre vechime de seninătatea *Mioriței*, iar în partea dinspre contemporaneitate de seninătatea *Luceafărului* eminescian.

VI. UNIVERSALITATEA „EMINESCIANISMULUI“

Universalitatea operei unui mare scriitor e un *dat*, nu numaidecât și un *rezultat*. Ea rezidă în valoarea intrinsecă a operei respective, nu neapărat în audiența de care aceasta se bucură de la un anume moment înainte pe meridianele lumii. Shakespeare era *Shakespeare* încă de pe când își concepea și își reprezenta piesele la teatrul „Globe“, nu abia după ce a fost descoperit și impus definitiv lumii de precursorii și corifeii romantismului — îndeosebi ai celui german. Până atunci, fusese un timp aproape uitat în propria-i țară, iar mai pe urmă calificat drept „barbar“ chiar și de către un Voltaire, în genere — de reprezentanții mai târzii ai clasicismului francez. Cu alte cuvinte, *răspândirea* unei mari opere e rezultatul a numeroase fapte de „conjunctură“, nu înainte de toate al valorii imanente. În ordinea aceasta, contează dacă opera e scrisă într-o limbă de largă circulație (sau care își sporește între timp puterea de expansiune); sau dacă aparține unui curent, unui gen, unei specii literare ajunse la un moment dat „en vogue“ în numeroase țări; sau dacă are șansa de a fi transpusă într-o limbă de circulație largă de către un scriitor congener în ceea ce privește mărimea talentului, felul de a înțelege lucrurile, iscusința de tălmăcitor etc., etc. În „epoca elisabethană“, când s-a ivit opera lui Shakespeare, limba engleză era de-abia pe la începuturile expansiunii sale planetare, înlesnită mai pe urmă progresiv de dominația asupra mărilor, de creșterea imperiului colonial britanic ș.a.m.d. Iată deci cum răspândirea unei limbi până atunci mai curând „insulare“ a favorizat și recunoașterea *de facto* a scriitorului care îi dăduse cea mai mare strălucire. *Cien anos de soledad* de Gabriel García Márquez se răspândește acum fulgerător nu numai datorită valorii acestui neobișnuit roman; la mijloc e și faptul că a fost scris într-o limbă dintre cele *de circulație* (fie și ivin-

du-se cartea într-o țară relativ mică), precum și împrejurarea că aparține unei specii a genului epic foarte „populară" pretutindeni încă de un veac și mai bine. (Efemera notorietate a unor romane cum sunt cele ale lui Eugèn Sue s-a datorit în secolul al XIX-lea tocmai sufragiilor largi de care se bucura pe atunci această specie narativă.) Edgar Poe s-a impus repede în Europa datorită șansei de a fi ajuns la cunoștința unui Baudelaire și de a fi inspirat acestuia o versiune franceză excepțională. Semnificativ e că tot proza lui Poe a cunoscut o mai repede răspândire, din pricină că marele poet francez s-a dovedit interesat mai cu seamă de *Povestirile extraordinare*.

Dar în cazul marii *poezii*, îndeosebi al celei *lirice*? Aici, dificultățile transpunerii în altă limbă sunt și atât de mari, pierderile de substanță sunt atât de considerabile, încât, pentru cine ia cunoștință de versurile lor prin intermediul traducerilor, nu citindu-i de-a dreptul în original, și azi un Dante, Goethe, Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, atâția alții, nu pot fi apreciați la dreapta lor valoare. E și cazul „poetului național" al românilor. Nescriind într-o limbă de largă circulație, Eminescu, deși a fost tradus până acum în foarte multe idiomuri (între acestea socotindu-le pe cele de maximă răspândire contemporană, inclusiv latina), pierde imens prin transpuneri, oricât de prestigioase ar fi acestea, neizbutind să dea străinilor decât o palidă idee în legătură cu valoarea incomensurabilă a operei sale. *Cuvinte-cheie* ale operei eminesciene (și — se înțelege — ale limbii române), ca „dor", rămân intraductibile mulțumitor în alte limbi. Chiar titlul celui mai de seamă poem al lui Eminescu, *Luceafărul*, stârnește mari dificultăți la traducere, în limbi unde asemenea astru e denumit printr-un substantiv feminin. Dar vocabule ori sintagme atât de specific eminesciene ca „noroc", „urât" pot fi echivalate satisfăcător prin francezul „chance", respectiv — prin englezul „spleen"? Și „jale", „dulce jele", „dureros de dulce", „desmărginire", atâ tea altele? Nu s-au găsit până acum traducătorul și traducerea, niciunde, care să ofere corespondente ale acestora pe măsura *rezonanței* lor din textul original. Înseamnă totuși că, din pricina dificultăților transpunerii, Eminescu nu poate fi situat în rândul poeților „universali"? Nici un cunoscător al său de marcă, din țară sau de peste hotare, nu s-a gândit vreodată să afirme asemenea lucru. Până să-și afle Eminescu vreun traducător ideal într-o limbă de mare circulație, sau până se vor înmulți cunoscătorii de literatură care să ne învețe temeinic limba și să-l citească pe Eminescu de-a dreptul în original, poate să mai treacă destul timp. Și cu toate acestea, afirmația lui Maiorescu din decembrie 1883, când anunța Emiliei Humpel apariția prin grija sa a primului volum de *Poezii* eminesciene, era de pe atunci valabilă în ceea ce privește *semnificația universală* a operei pe care tocmai o editase criticul: „Poeziile, așa cum sunt orânduite, sunt cele mai strălucite din câte s-au scris vreodată în românește și unele chiar în alte limbi". Timpul l-a corectat pe Maiorescu numai în sensul ca prudentul său „unele" a devenit până în ceasul de față „foarte multe".

Fiind, prin urmare, un „dat" și nu încă un „rezultat" întru totul concludent (monografiile Rosei del Conte, Alain Guillermou, Svetlana Matta, traducerile mai

izbutite efectuate de Mario Ruffini, Franyo Zoltán, Rafael Alberți și Maria Teresa Léon etc. reprezintă un început) — în ce constă din perspectiva actuală universalitatea acestui *datum*, a operei lui Eminescu? Autorul *Cuvintelor potrivite* relevă într-o conferință din 1943 că Eminescu „e universal" „fiind foarte român" (Cf. Tudor Arghezi, *Eminescu*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 8). „Foarte român?" Iată, credem, tocmai „datul" de la care trebuie pornit în orice discuție despre universalitatea unui scriitor, a unuia aparținând unei națiuni mari sau mici, scriind într-o limbă de mare răspândire sau de circulație restrânsă. Eminescu însuși subînțelegea că discuția nu poate fi pornită decât de pe această bază când, într-un articol fără titlu din ziarul *Timpul*, la 6 și 7 mai 1880, făcea următoarea distingere: „Goethe zicea că partea cea mai bună a unei literaturi e cea intraductibilă — și avea cuvânt". Iar în continuare, pe un ton și mai categoric: „o adevărată literatură trainică, care să ne placă nouă și să fie originală pentru alții, nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui. Tot ce-ați produce în afară de geniul într-adevăr național [...] nu va avea valoare și trăinicie, nici pentru noi, nici pentru străinătate".

Este drumul pe care, am arătat mereu prin cele de până acum, Eminescu a înțeles el însuși să-l urmeze cu o consecvență rară. De mult nu mai comportă discuție faptul că, pe lângă însușirile native care îl făceau să reflecteze că „într-o zi culeg atâta, parc-aș trăi o mie" (cf. *Ms. 2276*), poetul nostru național a înțeles să se folosească de ele în așa fel încât a fost și încă rămâne cel mai cult dintre scriitorii români. Cunoscând — ca nimeni altul până atunci — spiritualitatea folclorică milenară a românilor (doine, cântece bătrânești, basme, proverbe etc.), multe din așa-numitele științe empirice autohtone, „aproape tot ce s-a scris în românește" până la vremea lui, limba română din toate vârstele devenirii ei atestate, Eminescu putea să evidențieze oricând pluralitatea înfăptuirilor prin care poporul nostru și înainte de epoca lui se situase la un nivel al universalității. Încât, cu asemenea prodigios strat prim de cultură autohtonă, pentru Eminescu marile sisteme filosofice ori capodoperele literaturilor străine cunoscute treptat intrau într-o ordine a „alianțelor ideologice" foarte selectiv chibzuite, nu în a „izvoarelor" de natură a determina spectaculoase schimbări la față. Altfel zicând: în opera eminesciană, ele dobândesc valoare de *citate confirmative*, nu de *surse formative*. Și să nu uităm că, tinzând spre o cultură de orizont planetar, pentru Eminescu atribuțiile majore ale acesteia nu puteau să se reducă la — să spunem — faimoasa deviză mirandolescă „de omni re scribili", fiindcă, prin întreaga-i alcătuire, el era suficient de prevenit asupra acelui „et quibusdam aliis" prin care suficiența lui Pico della Mirandola a fost amendată. Eminescu nu putea înțelege lucrurile în asemenea fel din pricină că în concepția lui cultura reprezenta un „mijloc", nu un „scop în sine." Un mijloc de verificare a faptului că ceea ce gândiseră predecesorii mai are valabilitate și în ce măsură. Altfel, după cum am sugerat la tot pasul, pentru el — asemeni lui Leonardo da Vinci, Shakespeare, Goethe, Baudelaire — *natura*,

inclusiv *existența umană nemijlocită*, reprezentau și supremul „scop" al cunoașterii, și cel mai nesofisticat „mijloc" de atingere a unui asemenea scop. „Viața", iată criteriul operațional determinant în alegerea drumurilor ce și-a croit Eminescu spre lumea culturii, ca spre o de neignorat poartă a universalității. Iar pentru dezideratele implicate în întreg felul de a fi eminescian, *viață* nu însemna „stare de natură" în formele primare, instinctuale, — cum au opinat unii comentatori, — ci un mod de existență în care *starea de cultură* încă nu s-a îndepărtat de *starea de natură* până la înstrăinare și vrăjmășie. *Conceptul trăit*, de care în secolul nostru se vorbește mult, pentru Eminescu era ceva de ordinul evidențelor simple.

Asumarea trăirii plenitudinare a vieții nu reprezintă însă, în înțelegerea lui Eminescu, tot vreun „scop în sine", ci mijlocul cel mai adecvat de a se edifica pe asemenea cale asupra acelei „lumi căutate" de care vorbea în poemul *Aveam o muză* și cu atâtea alte prilejuri. Prin aceasta a devenit poetul național cel mai prodigios semănător de idealuri în spațiul nostru cultural modern. E și motivul pentru care îl resimțim în atâtea chipuri drept „contemporan". „Fantazia" la un poet, zisese cu un prilej Eminescu, nu trebuie să devină „fantasterie" (adică un pretext de a atinge virtuozitatea goală în mânuirea jocului imaginilor), ci promontoriul cel mai înalt de reflecție asupra condiției umane și a căilor ameliorării ei. E, în cazul marilor lirici, și mijlocul cel mai potrivit de a o potența. Esteticienii afirmă uneori că semnul distinctiv al unui poet liric de anvergură este simțul *ubicuității imaginative*, repeziciunea necomparabilă cu nimic și felul plauzibil al fantaziei lor de a se deplasa în spațiu și în timp, în microcosm și în macrocosm. Astfel de însușire îl caracteriza pe Eminescu în asemenea grad, încât în vremea din urmă s-a putut conchide că lui, în această privință, nu i se pot afla prea numeroase termene de comparație.

Proliferarea de semnificații din opera eminesciană, pe care nimic nu a vestejit-o până acum (nici considerând-o „în sine", nici în „expresia" ei), actualitatea neștirbită în timp, audiența în progresiva creștere ce i se acordă au făcut să înceapă a se vorbi între români, de la o vreme, despre „eminescianism" — ca de un foarte distinctiv *mod* (și „model") *de a fi*.

Să încercăm a documenta semnificația universală a operei lui Eminescu și prin explicitarea acestei vocabule relativ recente; a *eminescianismului*. Ceea ce-i izbește pe toți, tineri sau vârstnici, cunoscători așa-spunând „specializați" sau „amatori", este excepționala compenetrație și dreapta cumpănă dintre supremele valori umane ce definesc opera eminesciană, acel „tot ce-i drept, frumos și bun" pe care poetul îl lăsa în *Memento mori* să fie proclamat de un mag egiptiac. Și un motiv de uimire nu mai mic e în aceea că fiecare cititor resimte spontan ca fiind *al său* un asemenea mod de a fi, de a gândi. Or, dintre autorii mari, aproape toți determină la lectură senzația de identificare numai relativă a cititorului cu mesajul lor. Greu uiți faptul că opera are un autor! Cu Eminescu e altceva. Am văzut cum el explica într-un rând directorului *Convorbirilor literare* că: „dacă am crezut de

cuviință a statornici pe hârtie puținele momente ale unei vieți destul de deșerte și de ne[î]nsemnate, e semn că le-am crezut vrednice de aceasta". Totuși (deși masivul strat „autobiografic" al operei antume, dar mai cu seamă al celei postume o atestă din plin), pornind mereu de la ceva „trăit", în scrisul său, nu era împins Eminescu să-și *particularizeze* neîntrerupt „eul", să ne trimită sfătuitor gândul în timpul lecturii și la autor, nu numai la operă? Uimitor e că nu se întâmplă așa. Deschizi oriunde — și parcă nu-ți vorbește cineva anume, fie și un om de seamă. Distingi o „voce" dotată cu uluitoarea capacitate de a se metamorfoza fulgerător în *vocea propriei conștiințe*, în murmurul venind parcă de foarte departe a ceea ce are ea mai pur, mai elevat, mai pătruns de „dorul" plenitudinii, mai înzestrată cu însușirea de a renaște din cenușa deceptiilor ca pasărea Phönix. Și toate acestea, indiferent de apartenența cititorilor la o generație bine determinată istoricește, de gusturile lor literare, de convingerile filosofice sau de altă natură etc. (Că, îndeosebi în ultimii vreo doi-trei ani, dar nu numai, s-a întâmplat și altfel, nu poate fi motiv de mirare: pe bronzul statuilor poposesc și păsări mai de rând, sau chiar urât croncănitoare, nu doar dintre cele de soi). „Identificarea" autor-cititor se efectuează atât de firesc și e atât de complexă, încât echivalează cu o autentică vrajă. Iată ce ar însemna, explicitat succint, „eminescianismul".

Nu e în aceasta o dovadă a *universalității* operei eminesciene? Pentru cei care îl citesc pe Eminescu în original, la mijloc e și efectul incantatoriu al artei sale, muzicalitatea ei de o putere insinuantă fără pereche. Dar e și — cu o expresie predilectă poetului — știința lui de a-și „desmărgini" eul într-un fel cum puțini scriitori ai lumii au izbutit. S-ar zice ca Eminescu tintea să devină „anonim" ca folclorul românesc, îndeosebi în partea lirică a acestuia, în doine, unde nu cineva anume, ci tot o *voce* ni se confesează — cu elevație, cu discreție rară, pe tot întinsul „gamei" de stări existențiale. Încât, pentru poetul național al românilor, care da semne a cunoaște bine opera lui Pascal, *eul* — potrivit capacității lui de desmărginire — nu era *„haissable"!* Eul artistic eminescian este, explicit sau implicit, *interogativ-catharctic* într-o profunziune de moduri. Și dacă e adevărat că valoarea marilor opere constă nu numai în faptul că „răspund" la anumite *întrebări* dintotdeauna ale omului, ci și — mai cu seamă — în aceea că propun cititorului o multitudine de „întrebări" fundamentale, atunci trebuie spus că valoarea operei eminesciene (respectiv, a „eminescianismului" ca *mod categorial de a fi*) rezidă în excepționala *forță interogativă*. În „eminescianism" s-au strâns parcă toate nedumeririle, toate întrebările de primă acuitate ale speciei; acelea care nu-și pierd niciodată actualitatea, fiindcă-s principala condiție a menținerii *lucidității* — atât de necesară oamenilor.

Prin asemenea virtuți, opera lui Eminescu a devenit între români momentul plenitudinar al cunoașterii de sine, ca popor intrat în orizontul istoriei moderne și al exigențelor acesteia. „Cunoaștere de sine" în ce sens? Între altele, în acela pe care Eminescu însuși și-l limpezea, adeseori, prin multele-i notații din manuscrise, între care și aceea cu „măsura" specifică fiecărui „lucru" și cu înclinarea omului

inteligent de a nu se da pe sine drept „măsură a lucrurilor“, ci de a încerca să vadă și să reproducă „obiectiv cele ce există și se întâmplă“ (*Ms.2287*, f. 21). Asemenea mod de a gândi nu e tot una cu efortul specific eminescian de „desmărginire“? Și nu sună el cam curios la un mare exponent al romantismului, curent despre care se tot spune că preconiza *exaltarea* — și, uneori, chiar *exhibarea* — eului? După noi, nu (de vreme ce trebuie să admitem că fiecare eminent scriitor romantic e de judecat după „măsura“-i proprie, unică, irepetabilă). Dealtminteri, la cei mai mari dintre romantici, la cei câțiva „clasici“ ai romantismului universal (*clasici* — în sensul de „modele“), „cultul“ eului nu era o formă de „trufie“, ci un stimulent vizând sporirea *capacităților sale de cunoaștere*. Eul care se ferește de a se erija în „măsură a tuturor lucrurilor“, precum am văzut că gândea Eminescu; eul care recurge la „Witz“ ca la o formă a mai dreptei cunoașteri de sine, cum fac aproape toți romanticii de întâia mărime (cum procedează Eminescu în *Contrapagină*, *Sărmanul Dionis* și *Cugetările*... versificate atribuite acestuia, în anumite părți din piese ca *Bogdan Dragoș* ș.a.), — un asemenea „eu“ creator este emblema romantismului lucid, de maximă deschidere către veritabila existență și către veritabila artă. Nu incidental, din asemenea ipostază romantică au ieșit aproape toate marile curente inovatoare de mai târziu. E, acesta, semnul părții de *universalitate* a romantismului, nu de prizonierat față de *momentul istoric* în care apăruse.

Eul, văzut ca punct arhimedic de „desmărginire“ a ființei umane, în ordinea cunoașterii și a acțiunii, e un principal semn al marelui *romantism eroic și vizionar* eminescian. Opera beletristică, gazetăria politică a lui Eminescu, sunt „romantice“ în asemenea înțeles departe văzător și eroic. Nu cu mult după ce începuse a lucra la *Timpul*, marele gazetar făcea următoarea profesiune de credință: „Ideile nu au viață decât acolo unde oamenii sunt gata să moară pentru dânsele; acolo, însă, unde oamenii pot cuteza să grăiască în public ori să scrie fără a fi pătrunși de ceea ce zic, acolo oamenii trăiesc și ideile mor“ (cf. *Timpul* din 1 ianuarie 1878). Că aceasta nu era doar o apoftegmă frumos caligrafiată stă dovadă faptul că Eminescu, după șase ani de luptă extenuantă cu pana ce pusese în slujba adevărului atât de trebuincios opiniei publice, s-a prăbușit pe baricadele *Timpului*. Cu zece zile înainte, apucase să mai vestejească o dată cu verbul său de foc pe cei ce se „lustruiseră“ cu mari vorbe la dezvelirea statuii ieșene a lui Ștefan cel Mare și să arunce o privire amar-bărbătească în viitorime: „Ei, dar românii sunt pățiți și nu vă vor asculta. Alte mâni mai pure, alte inimi lămurite în flacăra durerii și a abnegațiunii vor ridica semnul tainei cei mărturisite înaintea unui popor ce-și așteaptă mântuirea; nu mâni de negustor de vorbe și de principii, nu mâni de speculanți de sentimente“ (*Timpul* din 18 iunie 1883). „Eminescianismul“, pentru noi, cei de azi, și asemenea rectitudine civică însemnează.

Summa summarum, Eminescu ne-a făcut să înțelegem ca nimeni altul constantele felului de a fi românesc prin strădania lui de a sintetiza „în formă nouă limba veche și înțeleaptă“, a împrospăta efigia vocabulelor străbune celor mai

încărcate de înțelepciune și demnitate esențială, a lumina prin punerea lor în iscusite legături ceea ce e mai de preț în adâncurile sufletești ale poporului nostru. În centrul uriașei constelații de *sintagme* și *vocabule-cheie* a așezat, după cum în atâtea feluri s-a văzut în cele dinainte, „dorul“ — această stare de *alean* și de *elan* prin care sufletul românesc își află, generație după generație, reazimul existențial în *condiția umană nemijlocită*, fără alte adaosuri ce ar denota slăbiciune. Datorită lui Eminescu, am putut înțelege mai bine decât înainte că pentru națiunea noastră „dorul“ e formă de viață cu netemătoare deschidere spre cele ce vor veni, cu adânc omenească înțelegere a celor ce au fost. Trăirea în zarea „dorului“ e o stare de suflet fecund-contradictorie, autentică îngemănare între luciditate și voința de a se împotrivi oricărei năpaste. Asemenea *mod de a fi* ne singularizează probabil întrucâtva de alte popoare — și el singularizează oricum „eminescianismul“, în raport cu anumite direcții spirituale notorii din alte culturi. Totuși, comparată cu — să spunem — „faustianismul“, „hamletismul“, „donquijotismul“ ori — în accepție și mai largă — cu „shakespeareanismul“, cu goetheanismul“, singularitatea de care vorbeam e numai relativă și rădăcinile ce apropie sau chiar interferează asemenea stări de spirit la *nivel uman categorial* sunt posibil de întrevăzut.

*

Din înnăscută modestie, din exemplară nemulțumire de sine, Eminescu zicea în celebra *Scrisoare IV* că doar „visase“ să creeze un *Carmen Saeculare* al neamului de oameni de la Carpați. De fapt, prin operele ce a apucat să publice, ca și prin cele rămase „postume“, crease ceea ce a năzuit. Știm din ce în ce mai bine cât de împuținați am fi fără acest *Cânt* etern.

CUPRINS

CUVANT ÎNAINTE (la ediția I) V
PREFAȚĂ LA EDIȚIA A II-A VIII
INTRODUCERE IX

„JUNIMEA“ 1

TITU MAIORESCU 29

I. Cronologie 29
II. Probleme de „biografie interioară“ 54
III. În căutarea adevăratei vocații 71
IV. Teoria maioresciană despre cultură 87
V. Esteticianul, criticul literar, polemistul 104
VI. Opera memorialistică a lui Maiorescu 143
VII. Maiorescu și „maiorescianismul“ 157

MIHAI EMINESCU 163

I. Cronologie 163
II. Temeliile „biografiei interioare“ 183
III. Introducere în studiul creației lui Eminescu 217
IV. Structurile operei eminesciene 235
1. „Sensibilul“ 242
2. „Inteligibilul“ 258
3. „Imaginarul“ 287
V. „Luceafărul — ca mit al cunoașterii 327
VI. Universalitatea „eminescianismului“ 351

Cei „șaisprezece ani“ de predare a unui curs despre clasicii ziși „mari“ , la care mă refeream în preambulul ediției prime, au devenit acum douăzeci și opt. Multe s-au schimbat, între timp: contextul social-politic, optica atâtora despre Eminescu și iluștrii săi comilitoni etc. Însă ei, clasicii noștri emblematici, nu s-au schimbat. Rămân mereu *tineri*. Și *adevărați*. Iar „adevărul“ mesajului lor, cât mi-a fost cu putință să-l cuprind prin cartea de față, constat că nu s-a schimbat nici el. S-a lărgit doar și s-a diversificat.

În consecință, public această nouă ediție cu neînsemnate supresiuni și ameliorări stilistice, dar cu numeroase adăugiri: un capitol întreg despre *Luceafărul* eminescian, o mai detaliată parte finală (despre „metafora drumului“ , despre „umor“) la capitolul consacrat lui Creangă, un capitol vizând comentarea desfășurată a operei lui Slavici (suprimat în prima ediție nu de mine), o privire concluzivă asupra „Epocii de aur“ , — alte precizări ce se impuneau în anumite momente ale expunerii.

G. MUNTEANU

I.S.B.N. 973-557-313-X

2157 lei
43 TL se virează la Uniunea Scriitorilor.
Cont nr. 45101032.
2200 lei B.R.C. Filiala Sector I București.